Plastik und Malerei des frühen 14. Jahrhunderts in der Liebfrauenkirche in Oberwesel

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der
Hohen Philosophischen Fakultät
der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Charlotte Frowein aus Remscheid

Marburg 1931

Als Dissertation angenommen
am 21. Februar 1928

Berichterstatter:
Herr Professor Dr. Richard Hamann

Tag der mündlichen Prüfung:
22. Februar 1928

Gedruckt mit Genehmigung
der Fakultät

Plastik und Malerei des frühen 14. Jahrhunderts in der Liebfrauenkirche in Oberwesel

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der
Hohen Philosophischen Fakultät
der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Charlotte Frowein aus Remscheid

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsverzeichnis.

Seite	5	Einleitung.
„	5— 8	Die Chormadonna.
„	8— 9	Der Lettner.
„	9—16	Die Lettnerskulpturen.
„	16—17	Das Chorgestühl.
„	17—19	Die Skulpturen des Chorgestühls.
„	19—21	Das Grabmal Kuno und Anna von Falkenstein in Lich und das Grabmal Philipps des Dritten in Lich.
„	22—28	Der Altar.
„	28—30	Die Altarplastik.
„	30—34	Die untere Figurenreihe.
„	34—36	Arbeiten aus der Werkstatt des Oberweseler Altares.
„	36—37	Das Heilige Grab.
„	37—41	Die Figuren der oberen Altarzone.
„	41	Die Madonna aus Enghöll.
„	41	Drei Statuetten aus Biebelnheim.
„	41—42	Der Kruzifixus von der Außenseite des Oberweseler Altares.
„	42—43	Die Figuren der oberen Zone in den Altarflügeln.
„	43—47	Die Malerei auf den Flügeln des Oberweseler Altares.
„	48—49	Literatur.
„	50	Anmerkung.
„	51	Lebenslauf.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547924_0036

In der Liebfrauenkirche in Oberwesel haben sich aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts mehrere wichtige Ausstattungsstücke erhalten. Die bedeutendsten sind Lettner, Chorgestühl und Altar.
Die Plastik und Malerei der Liebfrauenkirche ist in verschiedenen Arbeiten erwähnt und behandelt worden. Eine zusammenfassende Arbeit über die Oberweseler Plastik und Malerei des frühen 14. Jahrhunderts gibt es nicht. (Anm. 1.) In großem Zusammenhang wird die Oberweseler Plastik behandelt bei Hamann: Die Plastik der Elisabethkirche in Marburg. Mit den Skulpturen des Lettners und des Chorgestühls beschäftigt sich eingehend E. L. Fischel, (Anm. 2) neuerdings Beenken (Anm. 60). Außer kurzen Hinweisen, den Angaben des Inventars und kurzen Beschreibungen bei Aus'm Weerth und im Kings Studybook gibt es über Chorgestühl und Lettner keine Literatur. — Der Altar ist mehrfach im Zusammenhang mit gleichzeitigen Altären behandelt worden: bei Münzenberger und Beissel (Anm. 3), dann bei Bock (Anm. 4), Fischel (Anm. 5) und zuletzt bei Simon (Anm. 6).
Als Quelle für den Stil der Lettner- und Chorgestühlplastik gilt der Oberrhein. Dagegen herrscht über die stilistische Herkunft des Altares Uneinigkeit. Teils wird er als kölnische, teils als mittelrheinische Arbeit bezeichnet (Anm. 7). Ueber die Malerei fehlt jede nähere Untersuchung.
Die Stadt Oberwesel liegt auf der linken Rheinseite, zwischen Koblenz und Bingen. Eine der großen Handelsstraßen des Mittelalters führte von Köln über Mainz an den Oberrhein und berührte auch Oberwesel, so daß die Stadt niederrheinischen und oberrheinischen Einflüssen in gleicher Weise zugänglich war und auch zu Mainz, dem damaligen Zentrum mittelalterlicher Kunst, das gerade um 1300 eine lebhafte Bautätigkeit entfaltete, eine direkte Verbindung hatte (Anm. 8). Es lassen sich denn auch in den erhaltenen Denkmälern in Oberwesel aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts oberrheinische, kölnische und Mainzer Stilelemente nachweisen. Es ist zu untersuchen, wie diese verschiedenen Elemente sich hier mischen, welcher Einfluß vorherrschend ist und wie weit in der Oberweseler Kunst von einem eigenen mittelrheinischen Stil die Rede sein kann.

Die Chormadonna.

Das frühste uns erhaltene Werk der Oberweseler Liebfrauenkirche ist die Madonna außen am Chor. Sie steht als einziger Schmuck der kahl aufsteigenden, ungegliederten Chorwände, etwa fünf Meter über dem Erdboden, in einer flachen, rechteckigen Nische (Anm. 9). Diese Nische wird oben von vier Spitzbogen abgeschlossen, von denen die beiden mittleren von einem Wimperg bekrönt und etwas nach vorn gezogen sind, so daß sie über dem Kopf der Madonna einen Baldachin bilden. Ueber den Spitzbogen, rechts und links von dem Baldachin sind Wimperge vorgeblendet. Die Nische ist an beiden Seiten von vorgelegten, schmalen Pfeilern eingefaßt, die mit der Kante nach vorn stehen und von einem Helm bekrönt sind. Die Statue steht auf einem Sockel, der in der Nische nicht genügend Platz hat und von einer dreiseitigen Konsole unterstützt wird. Die überlebensgroße Statue füllt die Nische in der Höhe vollkommen aus. Links und rechts ist Raum frei.
Es ist anzunehmen, daß die Nische der ursprüngliche Aufstellungsort der Statue war. Zwar hat der querliegende Steinbalken, in dem die Konsole der Statue sitzt, zu beiden Seiten der Konsole eine senkrechte Fuge, so daß die Möglichkeit bestände, daß man die Konsole, und damit die Madonnenstatue, erst später eingesetzt hat. Dagegen scheint die Betonung der Mitte der Nische durch den Baldachin ursprünglich zu sein, denn die seitlichen Teile des oberen Nischenabschlusses sitzen im Mauerverband und die vier Spitzbogen sind so einheitlich gearbeitet,

daß an eine nachträgliche Anbringung des Baldachins nicht zu denken ist. Außerdem paßt die Statue in ihren Proportionen so gut in die Nische, daß man an ihre ursprüngliche Bestimmung für diesen Platz glauben kann.

Die Aufstellung der Madonna an dieser Stelle, am Chor der Kirche ist allerdings ungewöhnlich und hängt wohl mit der besonderen Lage der Oberweseler Liebfrauenkirche zusammen, denn die Kirche liegt auf einer kleinen Anhöhe an der Straße, die am Rheinufer entlang führt und wendet ihre Chorseite dieser Straße und dem Rhein zu. — An sich lag es nahe, den Bau an dieser Seite, die vollständig kahl und abgeschlossen wirkt, durch das Bild der Mutter Gottes, der ja auch die Kirche geweiht war, etwas einladender zu gestalten (Anm. 10).

Die Statue ist überlebensgroß. Der Körper biegt sich in einer S-Kurve. Auf dem linken Arm trägt die Madonna das bekleidete Kind, das sich ihr zuwendet und beide Arme nach ihr ausstreckt. (Der Nimbus des Kindes ist ergänzt.) Das Gewand der Madonna fällt lang herab und ist unter der Brust gegürtet. Der weite Mantel legt sich in weichen, langen Schüsselfalten vor den Leib und fällt zu beiden Seiten in gewellten Säumen herab. Die rechte Hand hält ein (ergänztes) Scepter. Der Kopf trägt Kopftuch und Krone (die Krone ergänzt.)

Die Haltung der Madonna ist fest und sicher. Die Statue erinnert darin noch etwas an die königlichen Madonnen des 13. Jahrhunderts, etwa die Madonna von der Kathedrale in Reims. Aber im Ganzen zeigt die Gestalt schon den typischen Madonnenstil des 14. Jahrhunderts, wie er von der Madonna am nördlichen Querschiff von Notre-Dame in Paris vorbereitet wird und um 1320—1330 seinen Höhepunkt erreicht. Beispiele für diesen Stil: die Madonna im Chor von Notre-Dame in Paris, die Mailänder Madonna im Kölner Dom, eine Madonna aus Weiler im Landesmuseum in Stuttgart.

Im Gegensatz zu der betonten und klaren Körperlichkeit der Madonnen des 13. Jahrhunderts haben die Madonnen vom Anfang des 14. Jahrhunderts die Tendenz, den Körper zu verunklären. Charakteristisch für diesen Typus ist das Einschließen des Körpers in zwei senkrecht herabfallende Mantelteile und die reliefmäßige Behandlung des Körpers, der fast in eine Fläche hineingepreßt wird. Ober- und Unterkörper werden nicht mehr klar voneinander getrennt wie im 13. Jahrhundert, die Hüften werden verdeckt, die Arme nicht mehr vom Körper losgelöst, sondern in den Mantel gehüllt. Der kräftige, diagonale Zug des Gewandes, der rechtes und linkes Bein unterscheiden ließ, verschwindet und wird ersetzt durch ein System von fallenden und hängenden Falten, die den Bau des Körpers nicht mehr klar erkennen lassen und der Statue einen flächenhaften Charakter geben.

Die nächsten Verwandten der Oberweseler Madonna sind: die Madonna von der ehemaligen Liebfrauenkirche in Mainz und die Madonna auf der Barocksäule vor dem Münster in Freiburg. Die Mainzer Madonna steht in der Klarheit des Körperlichen dem 13. Jahrhundert noch nahe, sie ist kurz nach 1300 entstanden. Die Freiburger Madonna gehört schon ganz dem Stil des 14. Jahrhunderts an, sie ist zu Anfang des Jahrhunderts entstanden (etwa 1310, Anm. 11). Im Motivischen steht die Oberweseler Madonna der Freiburger am nächsten. Beiden gemeinsam ist die Ausbiegung des Körpers nach rechts und der leicht geneigte Kopf, der zusammen mit dem Körper eine S-Krümmung ergibt. Fast identisch ist die Anordnung des Gewandes: das gerade herabfallende Untergewand, der breite Schurz vor dem Leib, die herabfallenden Gewandteile an beiden Seiten. Bei beiden hält die linke Hand das bekleidete Kind und die rechte greift nach vorn. Beide tragen Kopftuch und Krone.

Charakteristisch für die Freiburger Madonna ist die Klarheit der Faltengebung, das scharfe Absetzen der Längsfalten des Untergewandes gegen die großen Schüsselfalten des Mantels, der sich in breitem Schurz vor den Leib legt. (Diese Art des Schurzes kommt in Straßburg Ende des 13. Jahrhunderts bei der Plastik der Westfassade und wiederholt auch schon bei französischen Madonnen des 13. Jahrhunderts vor. Anm. 12.) Charakteristisch ist ferner die Breite der Gestalt und die Betonung der Horizontalen durch den Mantel, den Halsausschnitt, das Rechteck der Stirn und die Krone, auch durch das frontal gerichtete Gesicht des Kindes und seinen linken Oberschenkel. Der Faltenstil ist sehr hart und trocken. Doch wurde die Figur (vermutlich im 17. Jahrhundert) stark überarbeitet. Sie gehört zu einer Gruppe von fünf Figuren, die zu dem Stil der Innenportalmadonna direkte Beziehung hat. (Anm. 13.) Von den anderen vier Statuen dieser Gruppe (zwei leuchtertragende Engel, eine weibliche Heilige, ein spruchbandhaltender Engel) sind die beiden Engel und die weibliche Heilige ebenso wie die Madonna stark überarbeitet. Der Engel mit Spruchband ist am besten erhalten, da er an einer geschützten Stelle, im Innern des Münsters, über der Sakristeitüre seinen Platz hatte, während die anderen Statuen lange Zeit außen am Münster in Tabernakeln am Turme standen. — Man muß sich die Madonna auf der Barocksäule in den Stil dieses Engels, der nicht überarbeitet ist, zurückübersetzen. Auch dann gilt von der Madonna noch, was oben gesagt wurde: klar voneinander abgesetzte Gewandteile, Betonung der Horizontalen. Dagegen rührt die Kantigkeit der Falten und die Härte des Kopfes von der Ueberarbeitung her.

Die andere der Oberweseler Madonna sehr verwandte Statue, die Madonna von der Liebfrauenkirche in Mainz, ist im Motivischen anders als die Oberweseler Madonna. Die S-Kurve ist nicht so stark ausgeprägt, weil die Kopfhaltung steiler ist. Der Mantel liegt hier nicht wie in Freiburg und Oberwesel in breitem Schurz vor dem Leib, sondern zieht sich in kleinen Riefelfalten quer über die Brust. Das Kind ist halb nackt und sitzt aufrecht, während es in Oberwesel ganz bekleidet ist und sich der Mutter zuneigt.

Stilistisch jedoch steht die Oberweseler Madonna der Mainzer sehr nahe. Der Stil der Mainzer Madonna zeichnet sich, besonders im Vergleich zu der Freiburgerin, durch eine große Weichheit aus. Mantel und Gewand sind nicht scharf voneinander getrennt. Im Gesicht sind die Uebergänge von den Augen zur Stirn, vom Mund zum Kinn usw., weicher und runder. Die Falten des Untergewandes sind breite, flachgedrückte Röhrenfalten; sie sind mehrmals leicht geknickt, so daß der Stoff einen weichen Charakter bekommt.

Die Strenge des Aufbaus, den die Oberweseler Madonna von der Freiburger übernommen hat, wird gemildert durch stilistische Eigentümlichkeiten, die der Mainzer Madonna verwandt sind. So wird z. B. die scharfe Horizontale des Schurzes zur Wellenlinie. Die scharf markierten Schultern der Freiburgerin, (die auch der Engel mit dem Spruchband hat) werden abgeschrägt und der Halsansatz an den Seiten durch das Kopftuch verdeckt. Der Umriß der Gestalt ist in Oberwesel nicht so geschlossen und blockhaft wie in Freiburg, sondern aufgelockert. Die ganze Gestalt ist gelöster. Vor allem haben die Falten des Gewandes eine ganz andere Beweglichkeit und Weichheit. Bei der Freiburger Madonna haben wir z. B. beim Untergewand vertikale, straffe Faltenzüge, dicht nebeneinander, die dicht über dem Boden einmal geknickt sind. Bei der Oberweseler Statue haben die Faltenzüge des Untergewandes eine schräge Richtung, sie sind mehrmals leise eingeknickt, so daß das Gewand eine ganz andere Weichheit und Flüssigkeit bekommt. Diese Art, die Falten mehrmals zu knicken und dadurch

weich zu gestalten, ist auch der Mainzer Madonna eigentümlich. Im Mantelschurz der Oberweseler Madonna zeigt sich ebenfalls der stilistische Unterschied zur Freiburger und die stilistische Verwandtschaft mit der Mainzer Madonna. In Freiburg haben wir viele Schüsselfalten, die auf das Gewand aufgelegt sind; in Oberwesel ist es ein Schurz, der sich wellt. Die Schüsselfalten bestehen zwar auch hier, wie in Freiburg, aus einem schmalen Steg, aber sie sind durch große Augenfalten, die sich von unten in die Stege hineindrücken, sehr stofflich gegeben. Außerdem sind die Vertiefungen zwischen den Falten rund, während sie in Freiburg durch die scharfen Falten eckig zu sein scheinen. Die Weichheit aller Falten und das Fließen des Gewandes ist wieder ein charakteristisches Merkmal der Mainzerin.
Aus der starken Verwandtschaft der Oberweseler Figur im Motivischen mit der Freiburger läßt sich vermuten, daß der Oberweseler Meister am Oberrhein, in Freiburg, gelernt hat, oder zum mindesten, daß ihm Werke des Freiburger Kunstkreises vertraut waren. Die Beziehung zu der Mainzer Statue und das Vorhandsein mittelrheinischer Elemente in unserer Chormadonna, legt die Vermutung nahe, daß ihr Meister selbst dem Mittelrhein angehörte.
Die eben besprochene Madonna vom Chor der Oberweseler Liebfrauenkirche ist die frühste Skulptur, die sich in Oberwesel erhalten hat. Sie wird gleichzeitig mit dem Bau des Chores (Baubeginn 1308), also im 2. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts, entstanden sein. Es gibt von dem Meister dieser Statue sonst kein Werk in Oberwesel.

Der Lettner.

Ein zweites Werk der Steinskulptur hat sich in dem Lettner der Liebfrauenkirche erhalten. Ursprünglich trennte er nicht nur den Chor vom Mittelschiff, sondern wurde in den Seitenschiffen, als Abschluß der Nebenchöre, durch Arkaturen noch weiter fortgesetzt (Anm. 14). Der jetzt noch vorhandene Teil hat seinen ursprünglichen Standort bewahrt. (Aus der Zeit der einzige in rheinischen Kirchen, der nicht zerstört oder versetzt wurde.)
Der Lettner ist eine gewölbte Laube, auf der eine Bühne ruht. Die Laube lehnt sich rückwärts an zwei Pfeiler an; sie setzt sich aus sieben rippengewölbten Jochen zusammen, die sich nach dem Mittelschiff zu in sieben gestelzten Spitzbogen und nach den Seitenschiffen in je einem gestelzten Spitzbogen öffnen. Die Joche sind ungleich groß. Das mittlere und das zweite und sechste sind etwas größer als die anderen. Dementsprechend wechseln die Abstände der Säulen, auf denen die Bogen ruhen. Unter der mittleren Bogenöffnung liegt die Eingangstüre zum Chor.
Die Rückwand des Lettners besteht aus zwei Schalen, zwischen denen zwei schmale Treppen links und rechts neben der Eingangstür zu der Bühne des Lettners hinaufführen. Von den beiden Schalen der Rückwand ist die dem Chor zugekehrte von großen, fensterartigen Oeffnungen durchbrochen, die den Bogenöffnungen der Laube entsprechen. Die dem Schiff zugekehrte Schale der Laubenrückwand hat zu beiden Seiten der Türe eine große, fensterartige Oeffnung. Die den Bogenöffnungen 1, 2, 6, 7 entsprechenden Felder sind geschlossen; ihnen ist Fenstermaßwerk vorgeblendet. Unter Joch 2 und 6 steht ein Altar. (Noch die alten Mensen.)
Die Säulen der Laube, aus dunklem Schiefer, sind sehr schlank; sie ruhen auf hohen, einmal abgestuften, achteckigen Sockeln und enden in Kelchkapitellen. Von Säule zu Säule spannt sich ein schlanker Spitzbogen, in den bei den großen Oeffnungen ein Rundbogen, bei den schmalen Oeffnungen ein flacher Spitzbogen eingefügt ist. Das sphä-

rische Dreieck zwischen Spitz- und Rundbogen, bzw. zwischen Spitz- und Spitzbogen, ist mit offenem Maßwerk, Fünf- und Vierpässen und Fischblasen ausgefüllt. Die Zwickel zwischen den Arkaden sind mit reliefiertem Maßwerk, Kreisen und schiefgezogenen Dreipässen, besetzt. Die Brüstung der Bühne setzt sich aus Spitzbogen zusammen, die mit Vierpässen gefüllt sind. Ueber der mittleren Bogenöffnung der Laube springt die Brüstung in spitzem Winkel vor und bildet eine Art Baldachin. Die Brüstung wird oben und unten von einem Laubfries begrenzt. Das Maßwerk des Lettners setzt sich ausschließlich aus Spitz- und Rundbogen, Kreisen, Kreissegmenten und noch fast geraden Fischblasen zusammen. Es ist mit mathematischer Klarheit durchgeführt und gibt dem ganzen Aufbau einen kühlen, sehr bestimmten und präzisen Charakter. Alle Formen des Lettners sind dünn und schmal. Er wirkt dadurch sehr zierlich und durchsichtig. Der Steincharakter wird völlig aufgehoben, und man könnte sich diese Bogen, Kreise und Säulchen ebensogut aus irgend einem Metall gefertigt denken.

Die Lettnerskulpturen.

An mehreren Stellen des Lettners ist die Aufstellung von Skulpturen vorgesehen: an der Brüstung sind kleine Nischen freigelassen für kleinere Skulpturen und über den Säulen befinden sich an der Laube Konsolen und Baldachine links und rechts von der mittleren Bogenstellung und über den beiden Ecksäulen. Die Nischen der Brüstung sind leer. Es ist nicht sicher, ob die ihnen zugedachten Skulpturen jemals ausgeführt wurden.

Vier Skulpturen, die über den Ecksäulen der Laube und über den beiden mittleren Säulen, also zu beiden Seiten des Eingangs ihren Platz haben, sind uns erhalten. Die Aufstellung ist vermutlich die ursprüngliche. Dargestellt sind vier jugendliche, männliche Gestalten mit den Evangelistensymbolen, also sind wohl die vier Evangelisten gemeint (Anm. 15). Ueber der nördlichen Ecksäule des Lettners steht Johannes, über der südlichen Ecksäule Matthäus. Ueber den mittleren Säulen stehen Lucas und Marcus. Alle vier Statuen sind stilistisch eng verwandt. Wir betrachten zunächst den Johannes. Es ist eine jugendliche, schlanke und biegsame Gestalt. Das Gewicht des Körpers ruht auf dem linken Fuß, der rechte ist leicht spielend zurückgesetzt. Die Mittellinie des Körpers und des Kopfes verläuft in einer Linie, und zwar so, daß Körper und Kopf zusammen einen leicht gespannten Bogen, das gotische C, ergeben. Der Oberkörper ist etwas nach rechts zurückgedreht. Die Arme pressen sich eng an den Körper, so daß die Umrißlinie der Gestalt ungebrochen bleibt und dadurch eine besondere Steilheit bekommt. Die linke Hand ist in das Gewand gewickelt und hält das Evangelistensymbol, die rechte Hand spielt vor der Brust mit der oberen Kante des Mantelschurzes, sie ist schlank und beweglich. Der Kopf sitzt auf einem kräftigen, langen Hals. Er ist jugendlich, von kurzem Lockenhaar umgeben, das in vier Strähnen in die Stirne fällt. Die Augen liegen weit auseinander, in einer Geraden, unter hochgeschwungenen Augenbrauen. Die Nase ist gerade und schmal, mit geringer Eintiefung an der Wurzel. Die Stirne wölbt sich etwas vor. Bestimmend für den Ausdruck des Gesichtes sind vor allem Augen und Haar. Mund und Kinn sind sehr klein gebildet. Das Gewand besteht aus Untergewand und Mantel. Das Untergewand fällt in dünnen Steilfalten herab; über dem rechten Knie liegt es glatt an und bildet unterhalb des Knies zwei Faltenstege, die schräg zum rechten Fuß herabfallen. Ueber den Füßen staut sich das Gewand, bildet scharfe Knicke und liegt über Füßen und Boden glatt an. Der Mantel legt sich in breitem Schurz vor den Leib. Der

Schurz ist durch viele schmale Zerrfalten und eine Schüsselfalte gegliedert. Ueber dem rechten Arm fällt der Mantel in Zipfeln herab. Das Gewand hat einen etwas brüchigen Charakter, besonders der Mantelteil, der über dem rechten Arm sich staut.
Mit dem Evangelisten Johannes hat die Gestalt des Lucas, links neben der Eingangstüre zum Chor, außerordentlich große Aehnlichkeit. Das Gewand ist in der gleichen Weise drapiert wie bei Johannes, nur wird es bei dem Ev. Lucas mit einer Spange auf der Brust zusammengehalten. Die Körperbiegung ist die gleiche, nur biegt der Lucas nach links aus. Auch die Köpfe sind sehr ähnlich, anders nur die Haartracht. Bei dem Lucas fällt eine lockige Haarsträhne in die Mitte der Stirn. Anders ist bei ihm auch die Handhaltung. Bei Johannes spielt die linke Hand mit dem Mantelsaum, die linke Hand des Lucas deutet auf das Evangelistensymbol in seiner rechten Hand.
Zu diesen beiden Gestalten gehört stilistisch noch der Evangelist Marcus, der rechts vom Eingang des Lettners steht. Die Anordnung des Gewandes ist die gleiche wie bei dem Evangelisten Johannes, die Biegung der Körperachse ist nicht ganz so stark wie bei den beiden anderen. In der linken Hand hält er ein Buch. Alle drei Evangelisten haben die gleichen schlanken Hände und pressen in der gleichen Weise die Arme eng an den Körper. Die drei Gestalten wirken sehr jugendlich, und man denkt eher an Engel bei ihrem Anblick als an Evangelisten (siehe Anm. 15).
Die Leichtigkeit dieser Gestalten und das mühelose Sich-hinaufrecken und -biegen wird noch verstärkt durch den Standort der Figuren. Sie stehen auf Konsolen, die ein beträchtliches Stück oberhalb der Säulenkapitelle angebracht sind. An dieser Stelle setzt die Wölbung der gestelzten Spitzbogen ein, die zu beiden Seiten der Figuren emporsteigen. Man hat das Gefühl, daß in den Statuen dieselbe Kraft wirksam ist, die auch die Spitzbogen emporstreben läßt.
Diese drei Evangelisten sind von demselben Meister, der wohl auch die Architektur des Lettners entworfen hat.
Der vierte Evangelist, Matthäus, am Nordpfeiler des Lettners, ist Werkstattarbeit. Seine Hände sind grob und leblos, das Gewand fällt in unbelebten Röhrenfalten. Der Körper hat nicht die Biegsamkeit und die schöne Bewegtheit der anderen Evangelisten, sondern er ist in den Hüften grob geknickt. Besonders fällt auf, daß bei dieser Figur nicht, wie bei den anderen, das Tragen des Evangelistensymbols durch die Gegenrichtung die schwebende Haltung des Körpers verstärkt. Im Gegenteil, diese Figur bekommt durch das Symbol, das sie ungeschickt vor die Brust hält, etwa Schweres und Eingeklemmtes.
Als Quelle für den Stil der Oberweseler Lettnerevangelisten gilt seit langem der Oberrhein (Anm. 16). Der allgemeine Stilcharakter läßt an Straßburger und Freiburger Skulpturen aus der Wende des Jahrhunderts denken, an das Propheten- und besonders an das Jungfrauenatelier in Straßburg und an die Skulpturen in der Vorhalle des Freiburger Münsters. Es ist besonders die Steilheit der Gestalten, bei aller Weichheit und Eleganz des Stiles, die Straffheit und Gespanntheit des Körpers und viele Einzelheiten, die an den Oberrhein erinnern. So ist z. B. die Art, wie der Johannes in Oberwesel die linke Hand in sein Gewand gewickelt hat, den Propheten des Straßburger Westportals eigentümlich. (Man vergleiche den zweiten und vierten Propheten vom mittleren Westportal des Straßburger Münsters.) Ebenso läßt die nackte Hand des Ev. Johannes, die das Gewand vor der Brust hält, an die Hände der Straßburger Jungfrauen und Tugenden vom Westportal und an die Hände der qualitätvollsten klugen und törichten Jungfrauen in der Vorhalle des Freiburger Münsters denken. (Vergleiche Schmitt: Gotische Skulpturen des Freiburger

Münsters 1926, Abb. 123 und Schmitt: Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters 1924, Abb. 137.) Auch das kurze Lockenhaar der Evangelisten, mit den vier kurzen Strähnen in der Stirn, ist eine typisch Straßburger Erscheinung, die sich besonders bei den Figuren des Straßburger Lettners findet. Allerdings haben die Straßburger Lettnerfiguren eine ganz andere Fülle und Vitalität. Das Haar ist voll und üppig gedreht. Ebenso sind die Hände der Straßburger und auch noch der Freiburger Figuren, die ja von den Straßburger Jungfrauen und Tugenden abhängig und ihnen an Lebendigkeit und Schönheit weit unterlegen sind, nervig und kraftvoll und voller Eigenbewegung, während sie in Oberwesel kraftlos und schönlinig gebildet sind.

Neben der allgemeinen Verwandtschaft der Oberweseler Lettnerevangelisten mit den Skulpturen des Straßburg-Freiburger Kunstkreises aus dem Ende des 13. Jahrhunderts und dem Anfang des 14. Jahrhunderts läßt sich eine direkte Beziehung zu den Figuren des Heiligen Grabes in Freiburg nachweisen.

Das Freiburger Heilige Grab steht in einer kleinen Seitenkapelle im südlichen Seitenschiff des Münsters. Der Sarkophag hat eine Höhe von 1,09 m. An der Stirnseite ist er etwas eingetieft und von einem nach innen profilierten Rand umgeben. In diesem Rahmen hocken fünf Kriegergestalten, schlafend, in verrenkter Haltung. Auf der Tumbaplatte liegt der Leichnam Christi, ganz ausgestreckt, frontal. Beide Hände liegen flach, mit dem Handrücken nach oben, auf dem Leib.

Das Gesicht trägt alle Merkmale des Todes: die Augen sind gebrochen, der Mund halb geöffnet. Das Gesicht ist knochig und ausgemergelt. Die Backenknochen stehen spitz heraus. Starke Falten ziehen sich von der Nase zum Mund und vom Nasenansatz in die Stirne.

Bart- und Kopfhaar umgeben das Gesicht in gleichmäßigen Wellen. Der Kopf ruht auf dem Kreuznimbus. — Der Körper ist in ein Tuch gehüllt, es schlingt sich in scharfgrätigen Falten um den Unterkörper, bedeckt den Kopf und den linken Arm und die linke Brusthälfte. Die rechte Brusthälfte ist freigelassen, man sieht die Seitenwunde. Ebenso tragen beide Hände Wundmale.

Die Tumbaplatte ist von einem Weinblattornament umgeben. An den Ecken springen Löwenköpfe vor.

Auf der Tumbaplatte, hinter dem Leichnam, stehen fünf Gestalten. Links und rechts ein Engel, dazwischen drei Heilige Frauen. Die beiden Engel wenden ihren Kopf dem Leichnam zu und schwingen Weihrauchfässer in ihren Händen. Sie sind in ein weites Gewand gehüllt, das über der Schulter in einem Zipfel herabfällt. Sie tragen kurzes, lockiges Haar und einen Stirnreif. Von den drei Frauen, die zwischen den beiden Engeln hinter dem Christusleichnam stehen, trägt die erste von links in ihrer linken Hand ein Gefäß, die rechte Hand hat sie flach vor die Brust gelegt. Ihr Gewand umgibt den Kopf und den ganzen Körper. Sie trägt langes, welliges Haar.

Die zweite Figur trägt in der linken Hand ein Buch. Die Achse des Körpers ist gebrochen, der Kopf ist zur Seite geneigt. Ebenso wie bei der ersten sind Kopf und Körper in das Gewand gehüllt. Die dritte Gestalt ist noch stärker verhüllt. Ihr Gewand wickelt sich eng um den Oberkörper und bildet unzählige Steil- und Zerrfalten. Alle fünf Figuren stehen gerade und fast unbewegt, die S-Kurve ist nur angedeutet, und sie scheinen sich ihr widerwillig, mit eng an den Körper gepreßten Armen, zu fügen. Innerhalb der einzelnen Gestalt herrscht eine starke Spannung. Gewand und Haare haben einen zügigen Charakter. Alle Faltenstege sind dünn und kantig und mit absoluter Klarheit durchgeführt. Die Gestalten, die in ihrer Dürre, in der Steilheit der Falten, mit den straff gespannten, nur aus Knochen und Haut

gebildeten Gesichtern, sehr frostig wirken, scheinen vor dem liegenden, toten Christus erstarrt zu sein (Anm. 17).

Als Vorbilder für die Oberweseler Lettnerevangelisten kommen vor allem die fünf Gestalten auf der Tumba, hinter dem Christusleichnam, in Betracht. Wir vergleichen zunächst den Johannes vom Oberweseler Lettner mit dem Engel zu Füßen Christi vom Heiligen Grab. Diese beiden Gestalten haben die gleichen Proportionen, die schlanke Gestalt, den schlanken, kräftigen Hals, der einen jugendlichen, klar geformten Lockenkopf trägt. Die Arme sind eng an den Körper gepreßt. Gemeinsam ist beiden die C-Kurve des Körpers, die Drehung des Oberkörpers, die Handhaltung, außerdem die Anordnung des Gewandes: der Schurz vor dem Leib, der fächerförmig herabfallende Gewandteil über der linken Hüfte, der herabhängende Zipfel über der rechten Schulter. Sehr verwandt ist auch der Kopf mit den bandartigen Locken, den schmal geschlitzten Augen und den hochgezogenen Augenbrauen.

Der Unterschied zwischen beiden Gestalten liegt in der größeren körperlichen Klarheit der Freiburger. In Freiburg sind wichtige Körperteile klar und deutlich gegeben, z. B. Hüfte und Ellenbogengelenk. In Oberwesel deckt das Gewand den Körper stärker zu und gibt ihm einen reliefmäßigen Charakter. Das Gewand ist in Oberwesel nicht so großzügig behandelt wie in Freiburg. Es staut sich öfter, hat mehr Knitter- und Zerrfalten und ist brüchiger. Der gleiche Unterschied läßt sich auch in den Haaren beobachten. Es ist in Oberwesel weniger energievoll gedreht, wird auch nicht, wie in Freiburg, von der Stirn in Locken nach oben gdreht, sondern fällt in Strähnen in die Stirne. Die Augen des Johannes sind nicht so scharf und schnittig gezeichnet wie bei dem Engel, sondern liegen ziemlich flach unter der gewölbten Stirn. Auch der Mund ist sehr verschieden. In Freiburg ist er geöffnet und läßt die Zähne sehen. Beide Lippen sind klar und präzise geformt. In Oberwesel ist Form und Ausdruck weniger deutlich. Alles, was in Freiburg schnittig und knapp gesagt ist, wird in Oberwesel wohllautend. Der scharfgrätige Stil des Freiburger Heiligen Grabes vereinigt sich in Oberwesel mit mittelrheinischer Weichheit und Eleganz, einer Weichheit, die wir schon bei der Chorschlußmadonna beobachten konnten und deren eklatanteste Beispiele aus dem frühen 14. Jahrhundert wir in Mainzer Gräbern besitzen (Anm. 18).

Wir haben hier, bei den Lettnerevangelisten also denselben Vorgang wie bei der Chorschlußmadonna: Oberrheinisches Vorbild, starke Abhängigkeit von demselben. Eigenartigen, mittelrheinischen Stilwillen, der sich die oberrheinischen Formen aneignet und sie zu einem weicheren, liebenswürdigeren, aber auch weniger großen Stil umbildet. Bei der Chorschlußmadonna war diese Umbildung ins Weiche, Liebliche, ein Gewinn und gab der sonst herben und wenig intimen Statue einen besonderen Reiz. Hier, bei den Evangelisten, kommt durch den leise bewegten, fast hübschen Stil dieser Gestalten, ihre eigentliche Bedeutung nicht zur Geltung. Es sind nicht die vier Evangelisten dargestellt, sondern vier liebenswürdige, dekorativ wirkende Jünglingsgestalten. Den Stilunterschied zwischen Freiburg und Oberwesel aus den verschiedenen Themen zu erklären, geht nicht an, obwohl natürlich der Skelettstil des Heiligen Grabes, wie er von Hamann (Anm. 18a) genannt worden ist, zum Teil aus dem Thema erklärt werden muß. Aber was hätte den Oberweseler Meister gehindert, seine Evangelisten ebenso ausgemergelt, ebenso kalt und nervig darzustellen, wie der Meister des Freiburger Heiligen Grabes den Christusleichnam und die trauernden Frauen und Engel darstellt? Wir haben es hier in Oberwesel eben mit einem ganz anderen Meister zu tun, dem es näher liegt, Jugend und Lieblichkeit darzustellen.

Außer den lokal bedingten Unterschieden spielt auch der zeitliche Abstand eine Rolle. Die gehaltvollere, straffere Form des Freiburger Heiligen Grabes steht dem 13. Jahrhundert noch nahe, während die Oberweseler Kunst in ihrer gleichmachenden Tendenz schon eine Repräsentantin des 14. Jahrhunderts ist. In der Tat ist das Freiburger Heilige Grab nicht lange nach der Jahrhundertwende entstanden. Es gibt für die Datierung des Grabes keine urkundlichen Anhaltspunkte. Die Jahreszahl 1540, die Schreiber angibt, ist ungenau und ohne Stütze. Man glaubte eine zeitlang, daß der Stil des Heiligen Grabes in Freiburg von der Katharinenkapelle in Straßburg übernommen sei. Da die Statuen der Katharinenkapelle einigermaßen sicher in die Zeit zwischen 1331—1349 datiert sind (Anm. 19), so kam man mit den Freiburgern in die 30 er Jahre. Stilistisch ist dazu kein Grund vorhanden. Schmitt, der inzwischen auch von der Priorität der Freiburger Skulpturen gegenüber denen der Straßburger Katharinenkapelle überzeugt ist, sagt schon in seiner Arbeit: Das Heilige Grab im Freiburger Münster. Freiburger Münsterblätter 1917: „Man kann wohl sagen, daß Straßburg, obwohl früher entstanden, ein späteres Stadium der Entwicklung, nämlich die neue Statuarik des 14. Jahrhunderts repräsentiert, während Freiburg an dem kalligraphischen Stil der ersten Jahrhunderthälfte festhält".

Die Aehnlichkeit des Freiburger Heiligen Grabes mit den Statuen der Straßburger Katharinenkapelle beruht entweder auf einer Abhängigkeit der Straßburger von den Freiburger Skulpturen, oder beide gehen auf ein gemeinsames Vorbild zurück. Dieses Vorbild könnte ein Heiliges Grab in Straßburg gewesen sein, von dem wir noch Bruchstücke besitzen. Es sind dies drei Platten von dem Sarkophag nud ein Teil des Christusleichnams. Die Platten sind eingetieft wie in Freiburg. Auch hier sind wie in Freiburg Krieger dargestellt, die in verrenkter Haltung halb liegen, halb sitzen. Die Qualität dieser Figuren ist sehr hoch. Von dem Christusleichnam ist nur der obere Teil des Körpers ohne Kopf erhalten. (Kopf ergänzt.) Die Hände liegen in der gleichen Art wie in Freiburg auf dem Leib. Das Tuch zieht sich eng, scharfgrätige Falten bildend, um den Körper. Die Uebereinstimmung zwischen den Kriegergestalten ist ziemlich weitgehend. Die Gestalt in der linken Ecke der Freiburger Platte scheint von Straßburg direkt übernommen. Sie füllt in der gleichen Haltung die Ecke und stützt wie die Straßburger den rechten Arm auf einen Helm. Auch die Gestalt rechts in der Ecke auf dem Freiburger Sarkophag mit dem schräggestellten Schwert und dem heruntergeklappten Visier ist ähnlich der Straßburger Figur im rechten Feld.

Der Unterschied dieser Tumbenreliefs liegt darin, daß in Straßburg vier Krieger auf drei Platten verteilt sind, während in Freiburg fünf Krieger auf einer Platte dargestellt sind. In Straßburg sind die einzelnen Gestalten individuell charakterisiert: schlafend, halb wach, ganz wach. In Freiburg schlafen alle in fast der gleichen Haltung, und das Ganze wirkt wie ein Fries, der immer das Gleiche wiederholt.

Nach den Kriegern und dem Christustorso zu urteilen, ist der dürre und stählerne Stil des Freiburger Grabes zwar hier in Straßburg vorgebildet aber nicht in seiner ganzen Strenge vorhanden, so daß als der eigentliche Schöpfer des Skelettstiles doch wohl Freiburg zu gelten hat. Für die Priorität des Straßburger Grabes spricht vor allem auch seine höhere Qualität.

Auch das Straßburger Grab ist, wie das Freiburger, nicht datiert. Grandidier erwähnt ein Heiliges Grab, das früher bei der Johanniskapelle seinen Platz gehabt habe (Anm. 20). Er gibt zwar keine Beschreibung des Grabes, aber es ist anzunehmen, daß die noch erhaltenen Reste von dem bei Grandidier erwähnten Grabe stammen. Die Stelle bei

Grandidier heißt folgendermaßen: En 1331 l'évèque Bertold de Bucheck fit batir dans la Cathédrale du coté du midi une chapelle en l'honneur de Sainte Catherine. Il y fit construire en 1340 son tombeau. Il demanda un jour à l'architecte si cette ouvrage avancait: celui-ci lui répondit qu' il serait assez magnifique pour y reposer le corps de J. C. L'évèque l'ayant trouvé tel, il dit, qu'il ne convenait pas que son tombeau fut plus brillant que celui de Notre-Seigneur: en conséquence, il ordonna qu'il servirait de sépulcre pour y exposer le Saint-Sacrement les jeudi et vendredi faints. Le Saint-Sépulcre était auparavant situé au nord de la chapelle de S. Jean-Baptiste, à coté de l'escalier qui menait dans le caveau au dessous du choeur — — La religion catholique ayant été rétablie dans la Cathédrale en 1681, elle (la Chapelle) fut choisie deux ans après pour être la Chapelle du Séminaire. Le Saint-Sépulcre fut alors transféré dans l'ancien caveau qui est au-dessous du choeur, où il est encore aujourd'hui.

Aus dieser Stelle geht also hervor, daß das Heilige Grab nicht erst für die Katharinenkapelle, in der es ja später aufgestellt wurde, geschaffen wurde, sondern vorher schon da war. Es bleibt als Anhaltspunkt für eine genauere zeitliche Festsetzung nur der Stil. Derselbe weist in den Anfang des Jahrhunderts (Anm. 22), und man kommt nun mit dem Freiburger Heiligen Grab ebenfalls in den Anfang des Jahrhunderts, jedenfalls in die ersten beiden Jahrzehnte.

Wegen der Chronologie des Freiburger Heiligen Grabes sei gleich hier ein Werk aus Oberwesel angeschlossen, das stilistisch erst weiter unten behandelt werden soll: Das Heilige Grab in der Liebfrauenkirche. Wir haben auch bei diesem Grab wie in Freiburg eine Grabtumba mit dem ausgestreckten Christusleichnam, dahinter Engel und heilige Frauen. Auch in Freiburg hatten zwischen den einzelnen Statuen ursprünglich kniende Engel ihren Platz (Anm. 23). Die Uebereinstimmung im Motivischen ist so stark, daß Abhängigkeit von Freiburg unbedingt anzunehmen ist. Das ist auch schon mehrfach ausgesprochen worden (Anm. 24). Ob der Oberweseler Meister das Freiburger Heilige Grab selbst sah oder ob er seine Gestaltung nur durch eine Zeichnung übermittelt bekam, spielt keine Rolle. Anzunehmen wäre wohl das Letztere, denn es ist außer der Uebereinstimmung im Motivischen keine direkte Abhängigkeit vorhanden. Das Oberweseler Grab stammt aus der Werkstatt des Oberweseler Altarmeisters, was weiter unten noch bewiesen wird. Es muß sehr bald nach dem Altar oder mit ihm gleichzeitig entstanden sein. Der Altar ist aber durch eine in seinem Innern gefundene Urkunde in das Jahr 1331 datiert (Anm. 34). Auch das Entstehungsdatum des Oberweseler Heiligen Grabes würde also für eine Datierung des Freiburger Heiligen Grabes in den Anfang des Jahrhunderts sprechen (Anm. 25).

Bei sämtlichen bisher behandelten Oberweseler Skulpturen ließen sich direkte Freiburger Vorbilder nachweisen. (Chorschlußmadonna, Lettnerevangelisten, Heiliges Grab.) Es liegt nahe, neben den skulpturalen Vorbildern auch für den architektonischen Aufbau Vorbilder am Oberrhein zu vermuten. In Freiburg hat sich aus so früher Zeit kein Lettner erhalten. Dagegen sind in Straßburg von einem ehemaligen Lettner noch Skulpturen erhalten. Der Lettner ist um 1260 entstanden (Anm. 25 a). Er wurde 1682 zerstört. Aus Zeichnungen und Stichen läßt sich nach Schmitt (Anm. 26) Folgendes schließen:

„Der Lettner bildete den Abschluß des Chores. Er war ein nach drei Seiten in Arkaden geöffnetes Gehäuse von sieben rippengewölbten Jochen. Die Rückwand war massiv und lehnte sich westlich an den freistehenden Vierungspfeiler an. Im dritten und fünften Joch war die Rückwand von Türen durchbrochen, hinter denen Treppen zum Chor hinaufführten. Zwischen diesen Treppenläufen, hinter dem etwas

breiteren Mitteljoch des Lettners, führten vom Chorboden aus drei Stufen zu einem erhöhten Bankett, dessen Bedeutung aus dem Grundriß nicht hervorgeht. Möglicherweise stand hier, also an einer der Disposition im Ulmer Münster entsprechenden Stelle, der Levitenstuhl. Auf die Tribüne des Lettners gelangte man über zwei weitere Treppen, die wenig nördlich und südlich des zuerst erwähnten Treppenpaares, auf der Grenze des zweiten und dritten Jochs, beiderseits angebracht waren".

Mit dem Straßburger Lettner hat der Oberweseler gemeinsam die sieben Arkadenöffnungen, die Stellung der Skulpturen zwischen den Spitzbogen und auf Konsolen, die Baldachine über den Figuren, die Brüstung als Abschluß der Bühne und die Nischen an der Brüstung, die allerdings in Straßburg nicht für Skulpturen, sondern für die Kreuzblumen der über den Spitzbogen befindlichen Wimperge, bestimmt waren. Bei beiden Lettnern haben wir als Abschluß kräftige, horizontale Linien durch die Brüstung. Wichtig ist, daß auch bei dem Straßburger Lettner schon der rhythmische Wechsel der Arkadenöffnungen vorhanden ist, so daß die zweite, vierte und sechste Oeffnung größer ist als die dazwischenliegenden. Jedenfalls sind auf den Zeichnungen des Lettners von Arhardt im Stuttgarter Kupferstichkabinett (zum ersten Mal veröffentlicht bei Schmitt: „Zum Straßburger Lettner" in der Oberrheinischen Kunst Heft 1/2 1924) und auf den Stichen des Lettners im Frauenhaus in Straßburg diese verschieden weiten Säulenstellungen übereinstimmend vorhanden. Der Unterschied zwischen den einzelnen Zwischenräumen ist nicht so groß wie in Oberwesel, aber dafür ist die Maßwerkfüllung in Oeffnung 1, 3, 5, 7 reicher (ein Vierpaß über zwei Dreiblättern), und außerdem sind diese Oeffnungen durch eine schlanke Säule halbiert. Dadurch werden die ganz geöffneten, größeren Arkaden stark hervorgehoben. In Oberwesel ist die verschiedene Bogenweite nicht nur ästhetisch, sondern auch praktisch sinnvoll, unter Joch 4, dem größten und Mitteljoch, liegt die Eingangstüre zum Chor, unter Joch 2 und 6 steht je ein Altar. Dieselbe Anordnung am Lettner in St. Denis.

Das Verhältnis der Länge des Lettners zur Höhe ist in Straßburg und Oberwesel ungefähr das gleiche. Die Säulen des Oberweseler Lettners sind etwas schlanker und stehen auf höheren Sockeln. Auch die Bogen sind etwas steiler. Die Säulen in Straßburg stehen auf quadratischen Sockeln. In Oberwesel sind sie achteckig und mehrfach abgestuft. Die Säulen der Nord- und Südseite des Straßburger Lettners sind ebenfalls abgestuft. Der Straßburger Lettner ist, gemäß seiner Entstehung im 13. Jahrhundert, einfacher, klarer und plastischer gestaltet als der Oberweseler.

Die Straßburger Lettnerskulpturen haben enge stilistische Beziehungen zu der Plastik der Ste. Chapelle in Paris. (Hinweise bei Feigel, Christ, Schmitt, Anm. 27.)

Nun gibt es in der Ste. Chapelle in Paris eine Arkadenfolge, die den Teil der Kirche, in dem der Altar stand, von dem übrigen Raum abtrennte. Es ist eine lettnerähnliche Anlage, doch fällt die Hauptfunktion eines Lettners, die Trennung des Chores vom Schiff, hier natürlich fort, da der Raum keinen Chor hat oder, anders ausgedrückt, selbst nichts anderes ist, als ein Chor. Der Aufbau dieser Arkaden hat mit dem Lettner in Straßburg einige Aehnlichkeit. Bei beiden Anlagen sind gleichmäßig vorhanden: hohe, auf Sockeln stehende Säulen, (die Säulen bestehen bei beiden aus Säulenbündeln) die durch Spitzbogen verbunden sind. Bei beiden Lettnern als oberer Abschluß eine horizontale Leiste. Bei dem Straßburger Lettner liegt über der Leiste die Brüstung. Es ist also nicht ausgeschlossen, daß der Straßburger Lettner von der St. Chapelle in Paris Anregungen erfahren hat.

Große Aehnlichkeit mit dem Straßburger Lettner haben auch die Lettneranlagen von St. Denis und in Amiens gehabt. Der Lettner in St. Denis hatte wie der Oberweseler Lettner sieben Arkadenöffnungen. unter der mittleren Oeffnung eine Tür und im 2. und 6. Joch einen Altar.
Die starke Abtrennung des Chors vom Kirchenraum durch eine große, den Raum durchschneidende Schranke, gibt es in Frankreich erst nach der Mitte des 13. Jahrhunderts (Anm. 28).
Zu den ältesten französischen Lettnern, von denen wir wissen, gehört der Lettner in der Kathedrale von Sens, den Thiers (Anm. 46) beschreibt: zwei Ambonen sind durch eine dreiteilige Bogenstellung verbunden. Dieser Typus hat sich in Frankreich lange erhalten. (Er findet sich noch 1417 in Reims.) Dieselbe Anordnung hatten die Lettner in Lyon, Beauvais, Vienne, Paris, Chartres, Noyon, Amiens, Laon, Chalons-sur-Marne. Der älteste, von dem Bruchstücke erhalten sind, ist der Lettner in Chartres, vor der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden.

Das Chorgestühl.

Das Chorgestühl der Liebfrauenkirche ist heute teils im Chor, teils im Seitenschiff untergebracht.
Das Gestühl schließt sich direkt an den Lettner an. Die Rückwand ist sehr hoch geführt, sie wird durch eine schmale, horizontale Leiste gegliedert, mit der vertikale, über jeder Armstütze hochgeführte Leisten zusammenstoßen. Auf diese Weise wird über jedem Sitz durch die Leisten ein Rechteck gebildet. Die vertikalen Leisten werden durch einen schmalen, abgestuften, polygonalen Sockel gestützt, der der Wand vorgelegt ist und die gleiche Form hat, wie die Sockel der Lettnersäulen. An den Trennungswänden der Sitze befindet sich vorn eine Säule. In Sitzhöhe beginnt über der Säule eine nach rückwärts geschweifte und nach vorn eingerollte Volute, die als Armstütze dient. Ueber der Armstütze ist der Wand wieder eine kleine Säule vorgelagert, auf der eine Stützfläche für die Stehenden angebracht ist. Unter den Klappsitzen befindet sich eine Konsole mit Blattwerk.
Die Gestaltung der Stuhlreihen entspricht den Gestühlen von Xanten und Köln, für die H. Reiners (Anm. 29) westlichen Einfluß feststellt. Es stimmt überein die Dreiteilung der Trennungswände. (Säule bis zur Sitzhöhe, Volute bis zur Armhöhe, Säule bis zur oberen Armstütze.) Außerdem ist das Profil der Verbindungskurve (Volute) zwischen Ober- und Mittelglied das Gleiche: ein vorn zugespitzter Rundstab, an beiden Seiten eine Hohlkehle. Die Zeichnung einer Trennungswand zwischen den Sitzen eines Chorgestühles im Skizzenbuch des Villard de Honnecourt zeigt genau die gleichen Formen wie die oben beschriebenen. Die Formen des Oberweseler Gestühles sind etwas strenger. Die Säulchen haben einfache Kapitelle, die Voluten der Armlehne sind kleiner und enger gedreht.
Von den vier Wangen des Chorgestühles sind die beiden Westwangen besonders reich ausgestattet. Diese Wangen stehen wegen der anschließenden Lettnerwand nicht wie gewöhnlich rechtwinklig zu der Rückwand des Gestühles, sondern das Ende des Gestühles ist rechtwinklig umgebogen, so daß die Wangen nach vorn gezogen sind und parallel zur Rückwand des Gestühles stehen. Dadurch kommen die Wangen besonders gut zur Geltung. Diese Rücksichtnahme auf den Lettner sichert die Entstehung des Gestühles nach demselben, eine Chronologie, die sich, wie wir weiter unten sehen werden, auch aus dem Stil ergibt.
Jede der beiden Westwangen des Gestühls ist eine bis zu Baldachinhöhe hochgeführte Wand, die mit einem Wimperg bekrönt wird. Sie zerfällt,

wie die Wangen der oben genannten westlichen, von Frankreich beeinflußten Gestühle, in zwei Teile. Der untere ist mit einer Blendarkatur (Spitzbogenfenster und Eichenlaub in den Zwickeln des rechteckigen Feldes) geschmückt. Der obere Teil besteht aus einem durchbrochenen, spitzbogigen Fenster, das mit einem krabbenbesetzten Wimperg bekrönt ist. An der vorderen Kante beider Wangen steht auf einer Konsole unter einem schlanken, fialenbekrönten Baldachin eine Statuette, ebenso auf der Kreuzblume des Wimpergs.
Die beiden Ostwangen sind ebenfalls zweiteilig, in der unteren und oberen Hälfte mit Blendarkaturen verziert. Auch die inneren, dem Sitzenden zugekehrten Seiten dieser Wangen sind geschnitzt. Baldachine, Fialen und Statuetten sind an den Ostwangen nicht angebracht. Die brettartige Form der Wangen kommt im Osten vor. Die Gestühle von Loccum (um 1270) und Einbeck (datiert 1288) haben sie. Bei den westlichen Gestühlen besteht der obere Teil der Wangen stets aus einer E-förmigen Volute, wie sie zuerst im Skizzenbuch des Villard de Honnecourt auftaucht und dann von der Mehrzahl der rheinischen Gestühle aufgenommen und fortgebildet wird. Im Oberweseler Chorgestühl fanden wir westlichen Einfluß, doch scheint auf die Form der Wangen auch östliche Kunst gewirkt zu haben.
Trotz der brettartigen Konstruktion sind die Chorgestühlwangen ein Nachbild der Steinarchitektur, wie überhaupt alle frühen westlichen Chorgestühle eher aus der Hand eines Steinmetzen als aus der eines Schreiners hervorgegangen zu sein scheinen. Die Oberweseler Wangen sind ein Ausschnitt aus einer Kirchenwand; alles charakteristische Beiwerk, Wimperge, Konsolen mit Figuren, Baldachine, Fialen, Giebelblumen, Wasserspeier, ist hier vorhanden und bis in die geringsten Einzelheiten sorgfältig ausgeführt.
Der Charakter des Maßwerks weist nach Oppenheim, Straßburg, Freiburg. Die Verwendung von Fialenstatuen findet sich in Freiburg in der Vorhalle des Münsters und am Heiligen Grab. Eine Beeinflussung der Maßwerkformen läßt sich nicht mit absoluter Sicherheit feststellen: an anderen Orten, z. B. in Mainz und Köln werden die gleichen Formen verwandt. Höchstens kann man sagen, daß die überreiche Verwendung von Maßwerk, das vollkommene Aufteilen der Fläche, mittelrheinische Gewohnheit verrät und in der Wirkung an die Südfassade von Oppenheim erinnert.

Die Skulpturen des Chorgestühls.

An der linken (vom Schiff aus gesehen) Westwange des Chorgestühls steht unter einem fialenbekrönten Baldachin M a r i a. An dem rechten Wangensitz steht an der gleichen Stelle J o s e p h (Anm. 30). Die Wimperge der beiden Wangen schließen mit einer kräftigen Kreuzblume ab, die als Konsole für einen Engel dient. (Die Engel sind 64, cm hoch, Marie und Joseph je 66 cm.)
Die Maria steht gerade und steif mit geradeaus gerichtetem Kopf und Blick. Die linke Hand hält ein Buch, die rechte hält in Brusthöhe einen Gewandbausch hoch, so daß schräge Steilfalten und Säume von der Hand zu den Füßen herabfallen. Der Kopf ist mit einem Tuch bedeckt. Das Gesicht ist sehr flach geschnitzt und ziemlich ausdruckslos.
Die Gestalt des Joseph ist der Maria sehr ähnlich, nur die Haltung ist nicht ganz so steif. Sein Oberkörper biegt etwas nach rechts aus. Die rechte Hand hält eine Schaufel. Der Mantel wickelt sich wie bei der Maria dicht um den Körper.
Diese beiden Statuen haben den gleichen Stil wie die Lettnerevangelisten, sie sind aus der Werkstatt des Lettnermeisters. Im Ganzen sind die Chorgestühlplastiken steifer und in der Modellierung

etwas weicher und weniger flüssig als die Lettnerevangelisten. Die Hängefalten sind breiter und schwerer, das Gewand scheint aus einem dickeren Stoff zu sein. Die Hände sind mit derselben Sorgfalt behandelt wie etwa beim Johannes vom Lettner, nur sind sie breiter und etwas gröber. Das Gesicht mit den flach geschnitzten Augen, der feinen Nase, gehört demselben Typus an wie der der Evangelisten. Es braucht hier nicht näher auf die große Verwandtschaft eingegangen zu werden, da sie in der Literatur schon mehrfach betont wurde. (Fischel, Back. Anm. 31.)

Man hat öfter auf die große Aehnlichkeit der Chorgestühlplastiken mit den Statuen vom Rottweiler Kapellenturm hingewiesen. Beenken (Bildhauer des 14. Jahrhunderts) nimmt sogar an, daß die Rottweiler Gruppe ein spätes Werk des Oberweseler Lettnermeisters sei. E. L. Fischel ist der Ansicht, daß Rottweil und Oberwesel nicht direkt zusammenhängen, sondern nur auf die gleiche Quelle, Straßburg, zurückgehen. Fest steht, daß Lettner- und Chorgestühlplastik in Oberwesel eng zusammengehören. Für die Lettnerplastik fanden wir Vorbilder in Freiburg. Nun fragt es sich, ob auch für die Chorgestühlplastik Vorbilder in Freiburg vorhanden sind. In der Tat lassen sich in Freiburg, ebenfalls am Heiligen Grab, Statuen nachweisen, die stilistisch zu den Engeln und den Frauen vom Sarkophag des Heiligen Grabes gehören, daneben aber ebendieselbe Steifheit haben wie diese Chorgestühlplastiken. Es sind Figuren, die außen am Heiligen Grabe stehen.

Das Heilige Grab in Freiburg ist nach dem Schiff zu durch eine spitzbogige Arkadenfolge abgeschlossen. Ueber den Spitzbogen erheben sich Wimperge. Zwischen den Wimpergen sind Konsolen angebracht, auf denen Figuren stehen (Anm. 32). In der Mitte ist Christus dargestellt, rechts und links von ihm zwei Marien und an den beiden Enden je ein Engel. Die Frauengestalt links von Christus, Maria Magdalena, ist der Maria vom Chorgestühl sehr ähnlich. In der gleichen Art, in der die Magdalena das Salbgefäß hält, trägt die Maria das Buch in der linken Hand. Das Gewand ist bei beiden dicht um den Körper gewickelt. Man hat das Gefühl, daß durch das Gewand die Arme und der ganze Körper an der Bewegung gehindert werden. Besonders ähnlich ist, wie im Gewand durch mehrere Einknicke runde, an den Ecken spitz zulaufende Falten gebildet werden.

Die beiden Engel des Chorgestühls auf den Kreuzblumen über den Wimpergen fallen im Vergleich zu Maria und Joseph zunächst durch ihre Bewegung auf. Sie stehen in einer sanft geschwungenen S.-Kurve mit dicht an den Körper gepreßten Armen und halten Spruchbänder in den Händen. Der Linienfluß des Gewandes ist weicher als bei Maria und Joseph. Auch der Kopf ist weicher und lebendiger im Ausdruck. Im Gewand ist jede Horizontale vermieden, alle Säume und Falten laufen schräg. Beide Hände sind vertikal gehalten, eine nach unten, die andere nach oben, so daß sie als agierende Hände nicht auffallen. Der Künstler war sorgfältig darauf bedacht, sie in den allgemeinen Linienfluß einzuordnen. Diese andere Gestaltung der Engel gegenüber den unteren Chorgestühlplastiken ist durchaus sinnvoll, denn auch das Chorgestühl ist unten breiter und schwerer während es nach oben in Wimpergen, Fialen und den Engeln leicht und anmutig ausschwingt.

Diese Engel entfernen sich von ihren Vorbildern in Freiburg sehr weit. — Sie sind lyrisch empfunden und im Vergleich zu den Engeln vom Heiligen Grab in Freiburg und auch noch im Vergleich zu den Lettnerevangelisten in Oberwesel ohne große Spannung. Der Körper biegt nur sehr wenig aus, die Falten des Gewandes sacken stärker herunter, das Untergewand schwingt länger und stärker in weicher Kurve aus als bei den Evangelisten (Anm. 33). Beenken (a. a. O.) weist zum

Vergleich mit dem Engel von der nördlichen Westwange auf die Baldachinfiguren über den Kölner Domchoraposteln wegen der Aehnlichkeit im Motivischen. Der Mantel fällt nicht über den Leib sondern hängt seitlich herab, der Gürtel bleibt frei. Doch findet sich dieses Motiv in Freiburg an sehr betonter Stelle, nämlich bei der Innenportalmadonna im Münster. Beenken, vom Rottweiler Prophetenmeister ausgehend, sieht als Quelle für dessen Stil Köln und den Mittelrhein, hält es aber für wahrscheinlich, daß der Prophetenmeister auf seiner Wanderung auch Straßburg berührt hat. Doch wird eine Beeinflussung von Straßburg oder Freiburg nicht angenommen. Der Meister der Mainzer Liebfrauenmadonna wird als Lehrer des Prophetenmeisters bezeichnet.

Das Grabmal Kuno und Anna von Falkenstein in Lich.

Auf einem Grabmal in Lich, auf das E. L. Fischel im Zusammenhang mit dem Oberweseler Lettner zuerst hingewiesen hat, finden sich zwei Gestalten, die unseren Engeln außerordentlich nahe stehen. Das Grabmal ist ein glatter Stein, auf dem die Gestalten, Kuno und Anna von Falkenstein, gerade ausgestreckt dargestellt sind. Der Stein ist ganz wenig eingetieft und von einem schmalen Rand umgeben, der die Grabinschrift trägt. Am Kopfende ist in jeder Ecke ein Wappen angebracht.

Die Gestalten sind stehend dargestellt. Trotzdem ruhen die Köpfe auf glatten Kissen. Kuno steht mit leicht zur Seite geneigtem Kopf. Die linke Hand liegt vor der Brust. Sein Mantel liegt über den Schultern und Armen glatt an und fällt in senkrechten, ungebrochenen Falten herab.

Die weibliche Gestalt steht mit zur Seite geneigtem Kopf in leiser S-Krümmung. Sie ist so zart gebildet, daß man sie sich kaum noch stehend denken kann, sondern sie als liegend empfindet, obwohl auch ihr Gewand nach den Gesetzen einer stehenden Figur gebildet ist. Sie führt die Hand zum Kopf und drückt den Arm in einer scheuen Bewegung dicht an den Körper. Die linke Hand hält den Mantel über dem Unterkörper zusammen. Das Gewand fällt auch hier in klaren, geradlinigen Falten, nur noch weicher und haltloser als bei dem Ritter. In diesem Grabstein ist nichts mehr von der großen und strengen Frontalität der Grabmäler des 13. Jahrhunderts. Hier ist weicher Linienfluß, keine festgeprägte Form. Wie zufällig scheint sich das Gewand unter dem rechten Arm der weiblichen Gestalt zu bauschen und wie zufällig hebt sich die Hand zum Kopf.

Die Gesichter sind hübsch, fast niedlich. Der Kopf ist rund gebildet, die Stirne wölbt sich kindlich vor. Die Augen sind länglich geschnitten, das obere Lid beschreibt einen gleichmäßigen Bogen und steigt nach der Nase zu nicht an. Das erweckt den Eindruck, als lägen die Außenwinkel höher als die Innenwinkel. Die gleiche Erscheinung kann man bei den Evangelisten in Oberwesel beobachten. Das Kinn ist sehr klein und rund. Der Kopf ist auch hier von kurzem, gelocktem Haar umrahmt, das in kurzen Strähnen in die Stirne fällt. Auffallend schlecht sind bei der Frau die Hände, was vielleicht auf Werkstattarbeit schließen läßt. Auch die Hände des Ritters sind im Vergleich zu den schlanken, gut durchgebildeten und fein gegliederten Händen der Oberweseler Lettnerevangelisten sehr grob. Beiden gemeinsam ist die starke Biegung im Handgelenk, und zwar ist die Hand nach der Daumenseite im Gelenk abgewinkelt. Das ist eine physisch völlig unmögliche Handhaltung, die hier um der schönen Linie willen angewandt wird und besonders bei der weiblichen Gestalt dazu beiträgt, den scheuen etwas hilflosen Charakter zu verstärken. Eine ähnliche Knickung im Handgelenk findet sich bei dem

Joseph des Chorgestühls. Das Grabmal stammt aus der Werkstatt oder gar von der Hand des Oberweseler Lettnermeisters.
Es gibt in Lich noch ein zweites Grabmal, das mit den Werken des Oberweseler Meisters einige Aehnlichkeit hat und vielleicht aus seiner Werkstatt stammt. Dargestellt ist eine jugendliche, männliche Gestalt im langen, vorn geschlitzten Rittergewand, mit zusammengelegten Händen. Der Kopf ist frontal gegeben, er ruht auf schräg gestelltem Kissen. Das Gewand liegt über der Brust glatt an, nach unten fällt es in den gleichen runden Faltenstäben wie das des Ritters Kuno von Falkenstein. An die Lettnerevangelisten erinnern besonders einige lappige Gewandteile am Aermel und der kräftige Hals. Der Kopf ist in der glatten Stirn, den flach geschnittenen Augen, der feinen Nase und dem weichen Mund den Köpfen des Doppelgrabes sehr ähnlich. Nur fehlen einige Feinheiten, z. B. die Einbuchtung in der Stirn oberhalb der Augenbrauen. Das charakteristische breite Unterlid ist auch hier vorhanden, aber ohne die feinen Uebergänge und überhaupt gröber. Die Haare sind, abweichend vom Oberweseler Lettner und vom Licher Doppelgrab, in der Art der Ritterhaartracht des 13. Jahrhunderts zu beiden Seiten des Gesichtes zu Schnecken gedreht. Der versonnene Ausdruck des Gesichtes ist den Gestalten des Doppelgrabes und den Lettnerevangelisten in Oberwesel verwandt.
Der auf diesem Grabstein Dargestellte ist vermutlich Philipp der Dritte von Falkenstein, der im Jahre 1332 starb. Einige Stilelemente weisen auf eine Entstehungszeit vor 1330 hin. So die Anordnung des Haares, die Haltung, die gegenüber den Gestalten des Doppelgrabes fester und breiter ist. Auch die strenge Frontalität kann für eine frühere Entstehung sprechen.
Andererseits läßt der Qualitätsunterschied zwischen diesem und dem Doppelgrab in dem Einzelgrab auf keinen Fall ein eigenhändiges Werk unseres Meisters vermuten. Wenn man vergleicht, mit welcher Deutlichkeit und Sicherheit z. B. bei Kuno ein Armansatz unter dem Mantel sichtbar wird und wie bei Philipp an einer verkehrten Stelle der Armansatz durch eine Hakenfalte angedeutet wird, oder wie bei Kuno ein Aermel sich über den Arm legt und herabfällt und wie er dagegen bei Philipp sich falsch und leblos über den Bauch legt, so wird dieser Qualitätsunterschied deutlich. Es ist anzunehmen, daß wir es hier mit einem Schulwerk unseres Meisters zu tun haben, das gleichzeitig mit dem Doppelgrab oder kurz danach entstanden ist, vielleicht gleichzeitig bestellt wurde. Gewand, Haartracht, Haltung wären dann als archaisierende Momente zu erklären und bei einer Schülerarbeit leicht zu verstehen.
Das Doppelgrab in Lich ist das späteste Werk, das wir vom Oberweseler Lettnermeister besitzen. Das Todesdatum Kunos ist 1333. Der Stein wird um 1333, nicht früher, eher etwas später entstanden sein. Die Entstehung des Lettners in Oberwesel ist durch die Baudaten der Liebfrauenkirche, Baubeginn 1308, Chorweihe 1331 (Anm. 34), um 1331 festgelegt. Das Chorgestühl ist etwas später entstanden (siehe Seite 33 a). — So ergibt sich die Entwicklung unseres Meisters von den freiburgisch stark beeinflußten Evangelisten über die noch freiburgisch anmutenden unteren Chorgestühlplastiken und über die mehr mittelrheinischen Engel zu dem Grabstein, der am reinsten und eindeutigsten mittelrheinischen Geist verrät.
Was empfindet man nun an diesem Grabstein als typisch mittelrheinisch? Es ist zunächst der außerordentlich weiche Linienfluß dieser Gestalten, die lyrische Stimmung, überhaupt das Gefühlsbetonte. Gerade in dieser Zeit, im Anfang des 14. Jahrhunderts, hat an anderen Orten, wie Köln, Straßburg, Freiburg, die Skulptur eine starke Tendenz zum Harten, Scharfgrätigen, Kalten, wenn man will, Trockenen. Am

Mittelrhein gibt es zum Stil der Kölner Dom-Apostel oder zum Stil der Straßburger Katharinenkapellenstatuen keine Parallelen. Eine ungefähre zeitliche Parallele sind unsere Evangelisten. Was es sonst an großen Werken am Mittelrhein im Anfang des 14. Jahrhunderts gibt, hat die gleichen Merkmale, die wir bei dem Licher Grabmal hervorhoben. Man nehme zum Vergleich etwa den Kopf des Erzbischof Gerhard des Zweiten von Eppstein von dem zerstörten Grabmal in Mainz aus dem frühen 14. Jahrhundert, vermutlich 1305. Wesentlich ist an diesem Kopf, der zu den schönsten Denkmälern jener Zeit überhaupt gehört, die Geschlossenheit des Umrisses, die zarte Bewegtheit der Oberfläche des Gesichtes, die Lebendigkeit, die durch feinste Nuancen erreicht ist, das Fehlen aller Härten. Wesentlich für diese Zeit, und für den Mittelrhein insbesondere, ist das in gewissem Sinne Unplastische dieses Kopfes, das Zusammenfassen und Ineinanderfließen aller Formen und Linien. Bezeichnend für mittelrheiniches Gefühl für dekorative Wirkung ist auch die ornamentierte Mitra des Bischofs.
Als weitere markante Beispiele mittelrheinischen Stiles seien noch einige andere Grabmäler erwähnt. Das Grabmal des Erzbischofs Peter von Aspelt † 1320, in Mainz, das Grabmal des Kantors Eberhard von Stein † 1330 in Eberbach, das Grabmal des Heiligen St. Goar in St. Goar. Aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts das Hochgrab des Erzbischof Gerlach von Nassau † 1371, das in seinen architektonischen Formen auf den Lettner in Oberwesel zurückgeht. — Immer finden wir gleiches Wollen: Hineinpressen der Figur in eine Fläche, dekorative Wirkung, reiche architektonische Umrahmung, weicher Linienfluß, Vorliebe für schlanke Formen und jugendliche Figuren, Eleganz der Linienführung.

Der Altar.

Im Chor der Liebfrauenkirche steht noch an seinem ursprünglichen Aufstellungsort der Altar. Wenn man durch das Mittelschiff auf den Chor zuschreitet, sieht man seine große, mattglänzende Fläche, die mit der spitzenhaft feinen Architektur, den großen, beherrschenden Maßwerkrosen, den vielen Bogen, Kreisen Wimpergen, Krabben und den miniaturhaften Figuren wie ein Teppich oder wie ein Werk aus feinster Goldschmiedearbeit dem Auge erscheint. Nähertretend, gewahrt man die einzelnen Zonen, Ornamente, Figuren, Farben und die sinnvolle Anordnung des Ganzen.

Der Altar besteht aus einem Mittelteil und zwei Flügeln. Alle drei Tafeln sind schmal umrandet. Der Altar hat keinen Aufsatz und keine Predella. Das Innere des Mittelschreins und der Flügel enthält Schnitzereien. Die Außenseiten der Flügel sind bemalt.

Der Altar ist durchgehend in drei Geschosse gegliedert. Das untere Geschoß ist sehr niedrig und vertritt die Predella. Es ist mit einem Maßwerkgitter verschlossen und enthielt vermutlich früher Reliquien Das zweite Geschoß ist in spitzbogige, von Wimpergen bekrönte Felder aufgeteilt, in denen Figuren, meist Einzelfiguren, Platz haben. Der Mittelschrein enthält 14 solcher Felder, die Seitenflügel je 7 (Anm. 36). Das obere Geschoß, fast doppelt so hoch wie das mittlere, hat die gleiche Feldereinteilung. Doch wird hier jedes Feld durch einen Rundbogen abgeschlossen, in den ein Kleeblattbogen eingefügt ist. Je zwei durch eine Säule getrennte Felder, sind von einem Spitzbogen mit Wimperg zusammengefaßt. In jedem Spitzbogen liegt über den Feldern eine Maßwerkrose. Die Felder der oberen Zone sind richtige Nischen, denn die Rückwand ist gegenüber der unteren Zone etwas zurückgeschoben. Auch in der oberen Zone steht in jedem Feld eine Figur. Die beiden mittleren Felder beider Zonen sind etwas breiter als die übrigen Felder. In der oberen Zone ist die trennende Säule zwischen diesen Feldern fortgelassen. Es entsteht eine nahezu quadratische Nische, die oben von kleeblattgefüllten Rundbogen begrenzt wird. Darüber ist der Spitzbogen von einer großen Maßwerkrose und zwei mäßig geschwungenen Fischblasen ausgefüllt.

Durch Pfeiler und Fialen sind beide Geschosse durchgehend in senkrechte Felder geteilt. Doch fällt diese Teilung für den Gesamteindruck nicht ins Gewicht; wichtiger ist die Teilung in horizontale Zonen, die besonders durch die oben erwähnte größere Tiefe des oberen Geschosses und vor allem durch die gleichmäßige Reihung der Figuren erzielt wird.

Die architektonischen Formen des Altares sind sämtlich von der Großarchitektur übernommen. Der Altar ist eine in die Fläche projizierte Kathedralenfront oder besser Langhauswand. Wimperge, Maßwerkgalerie, Fensterrosen, Pfeiler, selbst Wasserspeier sind vorhanden.

Das Wesentliche an den architektonischen Formen des Altars ist:

1. Die absolute Flächenhaftigkeit aller Formen. Der Altar ist übersponnen von Maßwerk. Linke und rechte Seite sind gleichmäßig betont. Jeder Maßwerkform auf der rechten Seite entspricht eine Maßwerkform auf der linken Seite. Auf den Flügeln sind die mittleren Rosen verschieden. Die Anordnung der großen Rosen im oberen Geschoß sind demgemäß:

g h e d c b a b c d e f g

Die mittlere Rose des Mittelschreines ist etwas größer als alle anderen. Doch ist der Unterschied nicht so groß, daß der Blick dadurch auf die mittlere Rose hingelenkt würde.

2. Der beherrschende Eindruck der Maßwerkrosen.

3. Das Vorhandensein zweier Schichten, die hintereinander liegen, aber nicht als Schichten gewertet werden, sondern e i n e Fläche bilden.
4. Die gleichmäßige Betonung der Horizontalen und Verticalen.
5. Das Uebersponnensein des Altares von Maßwerk. Der Oberweseler Altarmeister erreicht diese Wirkung indem er die Grenzen der einzelnen Zonen verwischt, durch Fortführung von Ziergliedern einer Zone in eine andere Zone hinein, wodurch die horizontalen Trennungslinien überbrückt und verdeckt werden. Z. B. reichen die Wimperge der unteren Figurenfelder etwas höher als die Standfläche der oberen Figuren, so daß sie die Figuren etwas verdecken. Die Fialen zwischen den Wimpergen schließen wieder in einer anderen Höhe ab, etwa in halber Höhe der oberen Figuren. Die Fialenansätze fallen nicht mit den Ansätzen der Giebel zusammen sondern setzen etwas höher an. Ebenso setzt der krabbenbesetzte Helm nicht etwa an einer Stelle an, wo ohnehin schon durch den Beginn der Maßwerkgalerie ein fester Punkt ist, sondern er beginnt etwas oberhalb.

Den ganzen Altar beherrscht eine geregelte Unregelmäßigkeit, die dazu dient, nirgends den Blick sich verfestigen zu lassen, sondern eine gleichmäßig betonte Fläche zu schaffen.

Die Farbe unterstützt diese Tendenz. Sie dient hier nicht zur Hervorhebung wichtiger, architektonischer Glieder, auch nicht zur Hervorhebung der Skulpturen im Gegensatz zur Architektur, sondern die Farbe dient hier dazu, den flächenhaften Charakter des Altares zu verstärken. Da über den ganzen Altar rote, blaue, grüne und goldene Farbflecke harmonisch verteilt sind, wird das Auge angeregt, den farbigen Glanz der Oberfläche in sich aufzunehmen und den Altar so unplastisch wie möglich aufzufassen.

Es kommt noch hinzu, daß der Altar im Mittelalter ja nur von weitem gesehen werden konnte. Der Altar steht im Chor, der durch den Lettner vom Kirchenschiff getrennt ist. Laien hatten keinen Zutritt zum Chor, oder doch nur in ganz seltenen Fällen. Dem mittelalterlichen Menschen war also ein genaues Sehen des Altares nicht möglich. Von seinem Platz in der Kirche sah er den Altar als eine große, von Kerzen beleuchtete Fläche, deren flimmernde Unwirklichkeit seine Andacht erhöhte.

Die Anregung zu den architektonischen Formen des Altares kommt in erster Linie von der Katharinenkirche in Oppenheim. Und zwar hat die Südseite der Kirche dem Altarmeister zum Vorbild gedient (Anmerkung 36). Die Südseite der Katharinenkirche baut sich in drei Zonen übereinander auf. Der unteren Zone, dem Sockel, ist Maßwerk vorgeblendet. Die zweite Zone besteht aus den vier Fenstern des Seitenschiffes. Die dritte Zone setzt sich aus den vier Fenstern des Mittelschiffes zusammen. Die Seitenschiffswand ist bis fast an die äußere Kante der Strebepfeiler vorgezogen, so daß die Strebepfeiler als solche nicht in Erscheinung treten und den Eindruck der Fläche nicht aufheben. Außerdem ist den Strebepfeilern Maßwerk vorgeblendet, wie es in den gleichen Formen die Zwickel zwischen Fenster und Strebepfeiler überzieht.

Von den vier Fenstern der Seitenschiffswand sind die beiden äußeren mit einer großen Rose gefüllt, die fast das ganze Fenster einnimmt. Der Raum zwischen Spitzbogen und Rose ist von einem Vierpaß und zwei Fischblasen ausgefüllt. Das Maßwerk der beiden inneren Fenster besteht aus einem mittleren Spitzbogen und zwei seitlichen. Sie sind durch Spitzbogen, Kreise, Vierpässe und Dreiräder wieder untergeteilt, so daß der obere Teil der Fenster vollkommen von Maßwerk eingenommen wird.

Das Maßwerk der oberen Fenster besteht aus zwei Spitzbogen, zwischen denen ein sphärisches Viereck liegt. Das Viereck ist mit einem Kreis gefüllt, der einen gezackten Vierpaß umschreibt. Die Spitzbogen sind wieder durch Spitzbogen und dazwischenliegende, vierpaßgefüllte Kreise ausgefüllt. Auffallend ist auch hier wieder, bei der Kürze der Fenster, die Größe der vom Maßwerk eingenommenen Fläche. Ueber den Fenstern der obersten Zone steigen schlanke Wimperge, auf; sie sind mit Krabben besetzt und endigen in schlanken Kreuzblumen. Zwischen den Fenstern der Mittelschiffswand steigen dünne, über Eck gestellte Fialen auf.
Wesentlich ist für die Südseite der Katharinenkirche die völlige Auflösung in Maßwerk, die der ganzen Schauseite einen flächenhaften, teppichmäßigen Charakter gibt.
Auch hier in Oppenheim sind die großen Fensterrosen bestimmend für den Eindruck der Schauseite. Die Kenntnis der Oppenheimer Katharinenkirche ist für den Oberweseler Altarmeister mit Bestimmtheit vorauszusetzen. Entscheidend ist der Gesamteindruck, der sich im Altar wiederholt. Außerdem stimmen auch Einzelheiten überein. Man vergleiche die erste Fensterrose von links in Oppenheim mit der zweiten und sechsten Rose des Mittelschreins in Oberwesel oder die rechte Rose in Oppenheim mit der zweiten Rose des rechten Flügels in Oberwesel, oder etwa das häufig vorkommende Dreirad in den Wimpergen.
Bei allen von dem Altar von Oppenheim übernommenen Formen ist zu beobachten, daß das Vorbild fast wörtlich abgeschrieben wird, aber einige Zutaten erhält, (Nasen, statt eines Dreipasses einen Vierpaß, bei dem Dreirad eine Unterteilung) die den ursprünglichen Fluß der Linie, der in Oppenheim zuweilen noch da ist, vernichten und statt dessen einen goldschmiedehaften, kleinkunstmäßigen Charakter des Altares bedingen.
Vielleicht ist das naturgemäße Zurückliegen der Hauptschiffswand, also der oberen Zone gegenüber der unteren Zone, von Einfluß gewesen für die Konstruktion des Altares, doch ist in Oberwesel, im Gegensatz zu Oppenheim, der Hauptakzent auf die obere Zone gelegt. Die großen Rosen sind nach oben gerückt.
Die Maßwerkformen der Katharinenkirche in Oppenheim haben ihren Ursprung in Straßburg (Anm. 38). Die Westfront des Münsters war das Vorbild. Auch der Oberweseler Altar erinnert in seinen Maßwerkformen an das Straßburger Münster. (Man vergleiche die dritte Rose des linken und die erste Rose des rechten Flügels in Oberwesel mit der großen Rose in Straßburg.) Es ist nicht immer klar zu sondern möglich, was in Oberwesel auf Oppenheim, was auf Straßburg zurückgeht. Neu ist in Oppenheim der gänzliche Verzicht auf plastische Wirkung. Die Tendenz, die Front zu einer einzigen Fläche zu gestalten, ist auch in Straßburg schon vorhanden, aber erst Oppenheim führt diese Idee bis zur letzten Konsequenz durch.
Man kann wohl mit Sicherheit annehmen, daß der Oberweseler Altarmeister die Anregung zu seinem flächigen, miniaturhaften und dekorativen Stil in Oppenheim empfing, denn dort finden sich die aneinandergereihten Rosen und die Ueberspinnung der Fläche mit Maßwerk. Daneben ist die Frage, ob dem Altarmeister auch Straßburg bekannt war, nicht unbedingt, aber mit einiger Wahrscheinlichkeit zu bejahen. (E. Simon weist auf die Aehnlichkeit des frühen Risses von der Westfront des Straßburger Münsters [Riß A] mit dem Oberweseler Altar hin. Doch sind die übereinstimmenden Formen auch in Oppenheim zu finden.)
Als verwandt mit dem Oberweseler Altar gilt der Altar aus der ehemaligen Zisterzienser-Abtei-Kirche Marienstatt im Westerwald.

Er war früher Hochaltar. Heute steht er als Nebenaltar im nördlichen Querschiff der Kirche (Anm. 39). Er besteht ebenso wie der Oberweseler Altar aus einem Mittelstück und zwei Flügeln. Das Mittelstück hat sieben Joche. Das mittlere Joch ist etwas größer als die übrigen und springt 32 cm vor. Das ist die Tiefe der Flügel ohne Rückwand. In geschlossenem Zustand lassen die Flügel das Mittelstück unbedeckt. Ursprünglich waren die Flügel um ein schmales Brett verlängert, so daß bei geschlossenem Zustand auch das Mittelrisalit bedeckt war. Die Bretter sind nicht mehr vorhanden. Man sieht an den Gemälden der Flügelrückseiten, daß an jedem Flügel ein Stück fehlt. Außerdem sieht man noch die beschädigten Stellen, an denen die Eisenriegel befestigt waren, die zum Verschließen des Altares dienten.
Der Altar ist im Mittelteil, ebenso wie in den dreiachsigen Flügeln, in drei horizontale Schichten geteilt.
Die unterste Zone nimmt etwa ein Sechstel der ganzen Altarhöhe ein. Sie ist durch ein Maßwerkgitter verschlossen und diente zur Aufbewahrung von Reliquien.
Ueber der untersten Zone folgt eine zweite, die etwa ein Drittel der Altarhöhe einnimmt. Sie enthält Nischen mit krabbenbesetzten Spitzbogen, die in Kreuzblumen endigen. In den Nischen stehen Reliquienbüsten. In der Höhe der Kreuzblumen läuft eine Maßwerkgalerie, die sich aus vierpaßgefüllten Kreisen zusammensetzt.
Die dritte Zone nimmt die Hälfte des Altares ein. Sie besteht aus Nischen, die mit Wimpergen geschmückt sind. Zwischen den Wimpergen steigen schlanke Fialen auf. Hinter Wimpergen und Fialen läuft eine Maßwerkbrüstung. In diesen zwölf Nischen stehen die Apostel, in der Mittelnische ist die Marienkrönung dargestellt. Die Mittelnische der unteren Zone ist durch ein Gitter verschlossen, sie diente zur Aufbewahrung einer besonders wertvollen Reliquie.
Auf der Rückseite der Flügel sind wie in Oberwesel Malereien. Doch stammen die Marienstätter Malereien aus einer späteren Zeit, aus dem 15. Jahrhundert. Soviel man bei dem schlechten Erhaltungszustand urteilen kann, sind sie ebenso wie die Figuren des Schreines kölnischer Herkunft.
Der Aufbau des Altares ist dem des Oberweseler Altares ähnlich. Bei beiden ist in gleicher Weise vorhanden:

1. Die Teilung der Tafeln in drei horizontale Zonen, von denen bei beiden die oberste den größten Platz einnimmt. Die unterste Zone ist bei beiden sehr niedrig und war für Reliquien bestimmt.
2. Die Einteilung der Hauptzonen (mittlere und obere Zone) in Nischen.
3. Die Marienkrönung in der Mittelnische der oberen Zone und zu beiden Seiten die Apostel.

Der Unterschied (Anm. 40) besteht darin, daß man bei dem Marienstätter Altar den Eindruck einer klaren Architektur hat, während man den Oberweseler Altar als eine harmonisch aufgeteilte Fläche empfindet und die Architektur als Ornament auffaßt. Hier, am Marienstätter Altar, hat man es mit wirklichen Nischen, mit Wimpergen, Säulen usw. zu tun. Wichtig ist auch die größere Tiefe des Altares, obwohl er im ganzen kleiner ist als der Oberweseler, und der Unterschied in den Proportionen. In Oberwesel ist das Verhältnis der Länge zur Höhe wie 3 : 1, in Marienstatt wie 2 : 1.
In den Marienstätter Tafeln ist alles klar voneinander abgegrenzt. Die obere Zone ist von der mittleren durch einen scharfen Strich getrennt. Die Nischen sind wirkliche Räume, die hinter der vorderen Ebene des Altares liegen. Sie sind außerdem blau gemalt und mit verstreuten

Sternen bedeckt. Man soll sie als umgebenden Raum sehen. Die trennenden Pfeiler zwischen den einzelnen Figuren sind in Marienstatt gegliederte Architekturteile, im Mittelrisalit sind es Säulen mit profiliertem Fuß und Knospenkapitellen, in Oberwesel sind die Nischen durch dünne Pfeiler getrennt; in der oberen Zone sind je zwei Figuren durch eine Säule getrennt, die nicht dicker ist als die Stäbe des Maßwerks. Das Mittelrisalit verstärkt in Marienstatt die Klarheit des Aufbaues. Der Blick wird dadurch zunächst auf die Mittelgruppe gelenkt und erfaßt die anschließenden Nischen gruppenweise: drei Apostel links und rechts vom Mittelrisalit und je drei auf jedem Flügel. Mittel- und Seitenflügel sind stärker umrahmt als in Oberwesel, so daß auch dadurch eine größere Absonderung und Klarheit entsteht.
Der Altar ist tektonischer als der Oberweseler. Alle Einzelmitglieder ordnen sich dem unter. Die Knotenpunkte der Fialen fallen zusammen mit dem Ansatz der Spitzbogen. Die Fialen enden genau an der Abschlußleiste der oberen Zone.
Alle Formen des Altares sind plastischer als in Oberwesel. Man unterscheidet deutlich zwei voreinander liegende Schichten. Die Rosen der Maßwerkgalerie sind so angeordnet, daß sie von den davorliegenden Fialen und Wimpergen dauernd überschnitten werden, so daß sie sofort als dahinterliegende Schicht wahrgenommen werden. Außerdem sind die Galerien, die hinter den Wimpergen und Spitzbogen laufen, nicht blindes Maßwerk wie in Oberwesel, sondern durchbrochenes Maßwerk, durch das man in den Schrein hineinsieht. Man muß einmal vor dem Altar gestanden haben, um ganz klar zu empfinden, daß hier noch Plastik und Architektur gegeben ist, während in Oberwesel eine Fläche gewollt und geschaffen ist.
Mit dem Maßwerk des Oberweseler Altares übereinstimmende Formen finden sich auch am Chorgestühl in der Liebfrauenkirche in Oberwesel. Es stimmen z. B. vollkommen überein die Füllung des Wimpergs über der sechsten Nische der unteren Reihe im Mittelschrein und die Wimpergfüllung an der rechten Ostwange des Chorgestühls. Die gleiche Wimpergfüllung außerdem über Nische 2 der unteren Reihe und über Nische 3 und 11 der oberen Reihe des Altares. Außerdem finden sich am Chorgestühl, ebenso wie am Altar, die Maßwerkgalerie hinter dem Wimperg und die über Eck gestellten Fialen zu beiden Seiten des Wimpergs, Einzelformen, die auch in Oppenheim und z. T. in Straßburg vorhanden sind. Die Wimpergkrabben des Chorgestühls haben genau dieselbe Form wie die Krabben des mittleren Wimpergs im Mittelschrein des Altares. Es sind volle, frontal gerichtete Blüten, während die anderen Wimperge des Altares gewundene Blattkrabben tragen. Auch die Wasserspeier des Chorgestühls, als Hunde gebildet, sind denen des Altares ähnlich. Aber sie springen weiter vor, während sie am Altar sich dicht an die Pfeiler (in der unteren Altarzone) anpressen.
Auch mit dem Lettner der Liebfrauenkirche, der ja mit dem Chorgestühl, wie oben gezeigt wurde, eng zusammenhängt, hat der Altar Einzelformen gemeinsam. Es gibt am Lettner eine charakteristische Maßwerkform. Wenn nämlich ein Spitzbogen mit einem Dreipaß gebildet wird, so ist jedesmal in die Einbuchtung des Dreipasses ein Spitzbogen hineingefügt, der von der gekrümmten Linie des Spitzbogens ausgeht und also etwas nach unten gerichtet ist. Diese Form hebt die emporstrebende Wirkung des Spitzbogens auf und entspricht also genau der Funktion, die bei den Bogenöffnungen des Lettners der eingeschriebene Rundbogen hat, der ebenfalls das Hochstreben verhindert, eher das Gefühl eines Seitendrucks aufkommen läßt. Diese Form der eingefügten Spitzbogen kommt am Altar an sämtlichen Nischen der unteren Reihe vor, ebenso an den beiden schmalen Außen-

nischen der oberen Reihe. Das gleiche Motiv kehrt auch in den Rosen wieder. Und zwar sind es hier zuweilen ganze Fenster, die von der Peripherie des Kreises ausgehen und mit der Spitze nach dem Mittelpunkt des Kreises liegen. Auch hier bilden diese Formen ein Gegengewicht gegen die von der Mitte des Kreises ausstrahlenden Bögen und Radien. — Dieses Ineinander-Verflochtensein von nach außen und anderen nach innen strebenden Formen dient zur Beruhigung der Formen und hat ästhetisch dieselbe Wirkung wie die gleichmäßige Betonung der Vertikalen und Horizontalen im ganzen Schrein.

Zuletzt sei noch das Grabmal Konrads von Lichtenberg in Straßburg erwähnt, das als Anregung für Einzelformen des Altares noch in Betracht kommt. Doch finden sich alle Formen (Wimpergfüllungen, über Eck gestellte Fialen) auch in Oppenheim, das sie sicher von Straßburg übernommen hat (Anm. 40 a). Man braucht also auch hier nicht an eine direkte Beeinflussung von Straßburg zu denken.

Es ergibt sich also, daß für den architektonischen Aufbau und die Maßwerkformen des Altares vor allem oberrheinische oder oberrheinisch beeinflußte, mittelrheinische Kunstwerke als anregend und vorbildlich in Betracht kommen.

1. Die Südseite der Katharinenkirche in Oppenheim.
2. Die Westfassade des Straßburger Münsters.
3. Chorgestühl und Lettner in Oberwesel.
4. Das Grabmal Konrads von Lichtenberg in Straßburg.

Außerdem kommt als Vermittler kölnischen Einflusses in Betracht

5. der Marienstätter Altar.

Chronologisch ist diese Abhängigkeit möglich. Der Oberweseler Altar ist datiert durch eine Urkunde, die die Weihe des Altares im Jahre 1331 bezeugt (Anm. 41). Es ist anzunehmen, daß zuerst der Mittelschrein des Altares entstand. Das Maßwerk der Flügel ist gegenüber dem des Mittelschreins viel komplizierter und reicher. Im Mittelschrein sind die großen Rosen mit einem Maßwerk aus radial gestellten Spitzbogenfenstern gefüllt. Meist gehen drei Fenster von der Mitte aus und drei von der Peripherie des Kreises. Auf den Flügeln ist z. T. dasselbe Motiv verwandt. So besteht z. B. die mittlere Rose des linken Flügels aus fünf Fenstern, die von innen nach außen, und fünf, die von außen nach innen gehen. Die kompliziertere Ansicht ist durch Vermehrung der Einzelformen erzielt. Außerdem kommen aber auch neue Formen hinzu. In dieselbe mittlere Rose des linken Flügels sind in den Fünfpaß, der die Mitte der Rose bildet, Dreiblätter eingeschrieben, deren Spitzen mit Knospen geschmückt sind, die in den Rosen des Mittelschreins überhaupt nicht vorkommen.

Die beiden inneren Rosen der beiden Flügel bestehen aus je zehn geraden Fischblasen, die von der Mitte des Kreises ausstrahlen. In der unteren Zone sind die Giebel der Nischen auf den Flügeln etwas komplizierter gefüllt als die Giebel im Mittelschrein. Wenn im Mittelschrein in einem Wimperg als Füllung Spitzbogen gegeben sind, so stehen drei Spitzbogen nebeneinander. In den Flügeln dagegen wird der Spitzbogen mehrmals unterteilt und mit Drei- und Vierpässen gefüllt. Hiernach wäre anzunehmen, daß die Flügel etwas später entstanden sind als der Mittelschrein, jedoch ebenfalls kurz nach 1330.

Was als Vorbild für den Altar in Betracht gezogen wurde, liegt vor dieser Zeit:

Der Teil der Straßburger Westfront, der in Frage kommt, war 1318 vollendet.

Für die Südfassade der Katharinenkirche in Oppenheim existiert ein sicheres Datum, nämlich 1318.

Der Marienstätter Altar ist nicht fest datiert. Die Chorweihe der Zisterzienserabteikirche Marienstatt war 1324. Man hat gegen eine

Uebernahme dieses Datums für den Schrein, die ja an sich nahe liegt, einige fortgeschrittene Einzelheiten des Altares geltend gemacht, nämlich die Fischblasen in der unteren Mittelnische und die Kielbögen in der unteren Nischenreihe. Die Fischblasen in der unteren Mittelnische sind ergänzt (Anm. 42). Kielbogen kommen in dieser Zeit auch sonst vor. Auf den Gemälden des Oberweseler Altares z. B. sind sie vorhanden und sogar noch tiefer eingedrückt als hier, ebenso an den Chorschranken des Kölner Domes (ebenso in Marburg, Hochaltar Rückseite). Die Statuetten bieten ebenfalls keine Schwierigkeiten für die Datierung in das Jahr 1324, denn ihre Vorbilder, die Chorapostel des Kölner Domes, sind vermutlich im zweiten Jahrzehnt, jedenfalls vor 1322 (Chorweihe) entstanden.
Chorgestühl und Lettner in Oberwesel sind mit dem Altar gleichzeitig oder wenig vorher entstanden (siehe oben).
Das Grabmal Konrads von Lichtenberg wurde um 1300 geschaffen.
Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Anregungen für den Aufbau und die Maßwerkformen des Altares vom Oberrhein und von Köln stammen. Aus der Uebereinstimmung in Einzelformen und im Gesamteindruck ließ sich schließen, daß die Beeinflussung vom Oberrhein stärker ist als die von Köln. Und zwar übt nicht direkter Einstrom oberrheinischer Formen den stärksten Einfluß aus, sondern oberrheinische Form, in Oppenheim schon in mittelrheinische Sprache übersetzt, hat auf den Altarmeister befruchtend gewirkt. Wir haben gesehen, daß gerade das Typische des Oberweseler Altares, die Flächenhaftigkeit, das Uebersponnensein von Maßwerk, der Verzicht auf jede plastische Wirkung, ja sogar der kleinkunstmäßige, goldschmiedehafte Charakter, in Oppenheim in der Südfassade vorgebildet ist. Es lag ja auch nahe, daß der Oberweseler Meister sich die nahe, damals sicher sehr berühmte Katharinenkirche, zum Vorbild nahm. Dort fand er, was seinem eigenen Stilwillen am stärksten entgegenkam: Mittelrheinischen Stil. Eine Langhausfassade, wie sie hier in Oppenheim geschaffen wurde, gibt es sonst nicht.
Aus der Verwandtschaft des Oberweseler Altares mit der Oppenheimer Architektur erhellt, wie stark der Oberweseler Meister in mittelheinischer Tradition wurzelte. Es scheint mir wahrscheinlich, daß er selbst vom Mittelrhein stammt. Von Oberrhein und Mittelrhein empfängt er die stärksten Eindrücke und die Anregungen für den Aufbau und die Formen seines Schreines. In geringerem Maße beeinflußt ihn die Werkstatt des Marienstätter Altares.

Die Altarplastik.

Die Figuren des Altares wirken als Füllwerk. Während die Figuren an den Portalen der Kathedralen, von denen ja die Anregung zu den Themen der Altarplastik, den Apostelreihen, den Heiligen, Propheten, der Heilsgeschichte, ausging, dienende Glieder der Architektur sind, gehen diese Gestalten in der Architektur unter (Anm. 43). Auch an den Portalen sind die Figuren aneinandergereiht, aber sie kommen doch als Personen zur Geltung, man sieht Einzelstatuen, weil die einzelne Figur eine besondere Bedeutung hat. Die Figuren des Altares dagegen werden nicht einzeln, sondern als Reihe gesehen. Ihre Bewegungen haben keine Bedeutung, sondern sollen nur wirken im Linienfluß und Liniengewirr des Ganzen. Nirgendwo wird wirklich erzählt. Meist füllt nur eine Figur das Feld aus. Wenn einmal doch mehrere Figuren in einem Feld gegeben sind, weil das Thema es unbedingt verlangt, wie bei der Kreuzabnahme und bei der Grablegung, so stehen die Gestalten aufrecht und ohne irgendeine Bewegung. Auch die Kreuzabnahme ist im Grunde nur die Nebeneinander-

stellung von zwei Figuren. Der Christus ist in der Kreuzigung in derselben Stellung gegeben, wie in der Kreuzabnahme, Joseph von Arimathia wiederholt bis auf die Kopfbewegung die Gestalt des kreuztragenden Christus. Hauptsache ist dem Künstler die Füllung des Feldes mit einer schmalen, langen Figur. Aus diesem Grunde beugt der Christus am Oelberg sich so steif zurück, aus diesem Grunde sind die Gestalten des Christus und des Joseph von Arimathia bei der Kreuzabnahme so eng beieinander gegeben, und darum natürlich tragen auch die Propheten ihr Spruchband so dicht vor dem Körper und die Engel ihre Musikinstrumente vor der Brust oder senkrecht an der Seite.
Die Figuren der unteren Reihe, mit zwei Engeln beginnend und mit zwei Engeln abschließend, stellen die Heilsgeschichte dar. Auf dem linken und rechten Flügel Figuren und Szenen aus dem alten Testament, auf der linken Seite des Mittelschreins die Passion, links mit Christus am Oelberg beginnend; auf der rechten Seite die Jugendgeschichte Christi, rechts mit Johannes dem Täufer beginnend und nach der Mitte zu fortfahrend, wo in den beiden etwas breiteren Mittelnischen als Höhepunkt die Grablegung und die Madonna dargestellt sind, also gewissermaßen Anfang und Ende des Christuslebens zusammenstoßen, so daß neben der im 14. Jahrhundert so beliebten Grabszene gleich der verheißungsvolle Anfang der Heilandgeschichte dargestellt ist. (Die Madonna ist nicht erhalten.)
Die Anordnung der Figuren ist folgende: Untere Figurenreihe. (Fig. 32,5 cm hoch) auf dem linken Flügel: (links beginnend)

1. Engel mit Musikinstrument.
2. Engel mit Musikinstrument.
3. Adam. (Modern, Original angeblich in einer amerikanischen Privatsammlung.)
4. Eva. (Modern, Original angeblich in einer amerikanischen Privatsammlung.)
5. Abraham mit Isaak.
6. Abel mit Lamm.
7. König. (Vermutlich David.)

Im Mittelschrein:

8. Christus am Oelberg.
9. Christus als Schmerzensmann.
10. Christus an der Martersäule.
11. Kreuztragung.
12. Kreuzigung (fehlt, jetzt im Museum in Mainz).
13. Kreuzabnahme. (Christus und Joseph von Arimathia.)
14. Beweinung. (Christus, Maria, Joseph.)
15. Maria mit Kind. (Fehlt.)
16. König der Anbetung. (Fehlt, nur ein Stern, auf den der zweite König mit der Hand deutet, ist noch vorhanden.)
17. König der Anbetung. (Auf Stern zeigend, in der linken Hand ein Gefäß.)
18. König der Anbetung. (In der linken Hand ein Gefäß.)
19. Verkündigungsengel.
20. Maria der Verkündigung.
21. Johannes der Täufer.

Rechter Flügel:

22. Moses mit den Gesetzestafeln.
23. Prophet mit Spruchband.
24. „ „ „
25. „ „ „
26. Männliche Gestalt mit erhobener Hand und Buch in der linken Hand.

27. Engel mit Musikinstrument.
28. Engel mit Musikinstrument.

In der oberen Figurenreihe sind dargestellt (Fig. 45 cm hoch):
Im linken Flügel:

Sieben Heilige in Bischofs- und Papsttracht

Im Mittelschrein:

Sechs Apostel.
Marienkrönung
Sechs Apostel.

Im rechten Flügel:

Sechs weibliche Heilige.
Eine Figur fehlt.

Sämtliche Figuren des Altares scheiden sich deutlich in zwei Gruppen.

1. Die Figuren der oberen Reihe.
   Sie stehen in richtigen Nischen, sind vollrund gearbeitet, wirken verhältnismäßig plastisch. Sie sind 45 cm hoch und füllen die Nischen vollkommen aus. Der Hintergrund ist vergoldet und mit eingeritzten und gepunzten Blattornamenten und Ranken geschmückt.
2. Die Figuren der unteren Reihe.
   Sie stehen in sehr flachen Nischen und sind als Relieffiguren gearbeitet. Die Rückseite ist flach geschnitten. Der Sockel der Figuren ist in die schräge Fußleiste der Nische hineingestellt, so daß die Gestalten ganz dicht vor dem Goldgrund stehen. Auch hier sind Blattornamente und Ranken in den Hintergrund eingeritzt und punktiert. Der Umriß der Figuren ist im Hintergrund ausgespart. Die Gestalten sind 32 cm hoch und füllen nur einen Teil der Nische aus. Charakteristisch ist für diese Gestalten ihre Feingliederigkeit und Flächenhaftigkeit. Sie stehen vollkommen isoliert und doch haben sie eine Beziehung zueinander: Sie alle zusammen ergeben erst im Einklang mit der Architektur den Eindruck der Fläche, der das Charakteristische des Altares ausmacht.

Die untere Figurenreihe.

Der Stil der unteren Figurenreihe ist einheitlich. Bei der Scheidung in Gruppen soll nur die Möglichkeit verschiedener Meisterhände angedeutet werden. Es lassen sich mehrere Gruppen unterscheiden:
Zunächst die beiden Engel auf dem linken Flügel links. Es sind die besten Figuren vom ganzen Altar. Schon die Basen dieser beiden Figuren sind sorgfältiger profiliert als die Basen der anderen Figuren. Diese beiden Engel sind schmalschultrige, kindliche Gestalten mit großen Köpfen. Der erste Engel von links spielt mit winzigen Händen eine Harfe. Der Kopf ist leicht geneigt. Er ist von dichten Locken und von einem mit Rosetten geschmückten Band umgeben. Das Gesicht ist ein fast rundes Oval. Augen, Nase und Mund sind sehr klein und liegen dicht beieinander. Das Gewand fällt in langen, weichen Falten herab. Eine leichte, kaum merkbare S-Schwingung geht durch den feinen Körper. Die Oberarme liegen eng am Körper, die Hände greifen nach vorn und bearbeiten mit kleinen Hölzchen das flach vor die Brust gehaltene Instrument.
Der zweite Engel hält im linken Arm eine Geige. Auch sein Körper folgt einer leichten S-Krümmung, die hier durch das Halten des Instru-

mentes bedingt scheint. Der Kopf ist geneigt und von Locken umrahmt wie bei dem ersten Engel. Das Gesicht ist ein ähnliches Oval, aber im Ausdruck anders. Das untere Augenlid ist nach oben gewölbt, so daß Schlitzaugen entstehen. Das Gewand des Engels besteht aus einem hochgegürteten Untergewand und einem Mantel, der über der linken Hüfte gerafft ist und über dem rechten Schenkel viele kleine Querfalten bildet. Ueber der linken Hüfte fällt er fächerförmig herab.
Diese beiden Engel sind sehr gut und sorgfältig geschnitzt. Auch der Hintergrund ist bei diesen beiden Figuren besonders gut und sorgfältig ornamentiert. Er wirkt lebendiger und gepflegter als bei sämtlichen anderen Figuren, so daß man geneigt ist, für Plastik und Fassung dieselbe Hand anzunehmen. Der Schnitzer der beiden Engel ist wohl der Hauptmeister des Altares, der wohl auch die Architektur und die ganze Anordnung entworfen hat.
Zu der Gruppe dieser beiden Engelfiguren gehören stilistisch noch zwei Engel vom rechten Flügel. Der eine, mit einer Zither in der Hand, wiederholt im Gewand genau das Schema des zweiten geigenspielenden Engels vom linken Flügel. Der zweite Engel vom rechten Flügel, mit faltig fallendem Mantelschurz, hat die gleichen Schlitzaugen wie der zweite Engel vom linken Flügel. Ursprünglich hielt er in der Hand eine Zymbel (Anm. 44). Diese beiden Engel sind nicht so gut wie die beiden Engel vom linken Flügel, doch sind sie den beiden zuzuordnen und vermutlich auch vom Hauptmeister.
Eine zweite Gruppe bilden die drei spruchbandhaltenden Propheten und der Moses auf dem rechten Flügel. Charakteristisch sind die kleinen Augen, die gegenüber den geschlitzten oder rund geöffneten Augen der Engel mehr wie Punkte wirken. Charakteristisch sind ferner die breiten, flachen Stirnen und das kleinteilige, in feinstegigen Falten herabfallende Gewand. Gemeinsam ist diesen vier Statuetten auch die Tracht, ein über den Hüften gegürtetes, glattes Gewand und glatt von der Schulter herabfallender Mantel. Das glatte Gewand tragen fast alle Statuetten der unteren Reihe, aber fast immer mit quer geschürztem Mantel. Im Ganzen ist diese Gruppe der vorhin charakterisierten Gruppe der Engel im Gefühl und in der Form außerordentlich verwandt.
Eine dritte Gruppe bilden sämtliche Figuren auf der linken Seite des Mittelschreins. Es sind die Passionsdarstellungen: Christus am Oelberg, Christus als Schmerzensmann, Christus an der Martersäule, Kreuztragung, Kreuzabnahme, Grablegung.
Im ersten Feld links im Mittelschrein ist Christus am Oelberg dargestellt, kniend, im Profil, mit betend erhobenen Händen und aufwärts gerichtetem Blick. Das Terrain ist durch einen Sockel gegeben, in den runde, wellenartige Vertiefungen geschnitzt sind. Um die Christusgestalt dem Feld in derselben Art anzupassen wie die anderen Figuren, ist der Christus etwas kleiner gebildet. Der Kopf ist von welligem Haar umgeben, das auf die Schulter fällt. Bart und Schnurbart sind kurz und kleingelockt.
Die zweite Szene der Passionsgeschichte im zweiten Feld des Mittelschreins stellt Christus im lang herabfallenden Gewand mit gebundenen Händen dar. (Die hier abgebildete Aufnahme dieser Statuette ist nach einem Metallguß gemacht, der nach dem Oberweseler Original angefertigt wurde und sich in München im Nationalmuseum befindet.) Der Kopf, dem Christuskopf im ersten Feld fast gleich, ist wie in Trauer etwas gesenkt. Diese Art der Darstellung des Schmerzensmannes, mit den kreuzweise gebundenen Händen, ist in der Miniaturmalerei des 14. Jahrhunderts sehr häufig (Anm 45).
Im dritten Feld ist Christus an der Martersäule dargestellt. Ein Arm ist um die Säule gelegt, an die er mit den Händen gebunden ist. Der

halb entblößte Oberkörper ist ziemlich roh und ungeschickt geschnitzt. Der Kopf mit der Dornenkrone ist etwas nach rechts vorne gewandt. Der Schmerz prägt sich in diesem Körper kaum aus. Nur in der Wendung des Kopfes und den Augen ist er schwach angedeutet. Diese Darstellung des Christus an der Martersäule ist in dieser Art in Miniaturen und auch in der Großplastik häufig. Sie kommt z. B. in Straßburg im Tympanon des mittleren Westportals ganz ähnlich vor. Im vierten Feld ist im Profil, nach rechts gewandt, der kreuztragende Christus dargestellt. Auch hier wieder der gleiche Kopf wie bei den anderen Christusdarstellungen.

Das fünfte Feld ist leer. Man sieht in dem Goldgrund noch den ausgesparten Heiligenschein, wie er im nächsten Feld, bei der Kreuzabnahme, hinter dem Christuskopf genau so ausgespart ist. In diesem Feld stand ursprünglich ein Kruzifix. Er steht jetzt im Historischen Museum in Mainz. O. Schmitt hat ihn als zum Oberweseler Altar gehörend erkannt. Maß und Stil sprechen absolut eindeutig für die Zugehörigkeit zum Altar. Der Christus an einem Astkreuz hängend ist tot dargestellt. Das Haupt, mit geschlossenen Augen, neigt sich zur rechten Seite. — Der Kruzifixus ist abgelaugt. Daher sieht man an ihm besser als an den anderen, sämtlich noch bemalten Statuetten des Altares, die Güte der Schnitzarbeit. Die andeutende, sehr leise Kunst des Meisters der Passionsszenen erreicht in diesem Christus ihren Höhepunkt. Ohne eine Verzerrung des Gesichtes ist der Schmerz durch das Herabsinken des schweren Kopfes auf den schmalen, zarten Körper zum Ausdruck gebracht.

Ein Vergleich mit anderen Kruzifixdarstellungen aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts zeigt, daß die Oberweseler Darstellung völlig verschieden ist von den bekannten kölnischen Kruzifixen. (St. Maria im Kapitol 1304, St. Severin, Andernach, beide Anfang des Jahrhunderts.) In den kölnischen Kruzifixen drastisch ausgedrückter Schmerz, verzerrtes Gesicht, verzerrter, blutüberströmter Körper, gewundene Arme. Das sind Darstellungen, die die Reihe der qualvoll verzerrten Christusbilder und Pietàdarstellungen einleiten, die für das 14. Jahrhundert bezeichnend werden.

In Elfenbeinen ist der Typus des toten gekreuzigten Christus, mit den übereinandergelegten Füssen, dem gesenkten Kopf mit der Dornenkrone überaus häufig. Gewöhnlich ist die Modellierung weicher und nicht so detailliert wie bei unserem Kruzifix.

Am stärksten berühren sich mit der Kreuzigung vom Altar oberrheinische Kreuzigungsdarstellungen: Der Kruzifixus im Tympanon des mittleren Westportals in Straßburg, der im Tympanon des Freiburger Münsters und einer im Museum in Freiburg. Am stärksten verwandt ist der Kruzifix im Tympanon des Freiburger Münsters. Die Haltung ist völlig gleich: Oberkörper und Kopf nach rechts geneigt, das rechte Bein über das linke gelegt. Außerdem stimmt überein die Haartracht, der Schurz, der Totenkopf am Fuße des Kreuzes. Der Körper ist hier breiter, die Rippen treten deutlicher hervor als in Oberwesel. Die Gesamthaltung ist sehr verwandt, besonders gut zeigt das ein Vergleich etwa mit den Kölner Kruzifixen. In Freiburg und Oberwesel hängt der Körper vollkommen ruhig da. Der Schmerz kommt maßvoll und gehalten zum Ausdruck. Christus ist als Leidender und Duldender dargestellt, ohne Größe. Nur die bedeutsame Geste der ausgebreiteten Arme bringt Monumentalität in die Darstellung. Der Oberweseler Meister läßt das Haupt noch etwas tiefer auf die Brust herabsinken, er gestaltet den Körper schmaler und zarter, so daß der Schmerz hier noch verhaltener und leiser zum Ausdruck kommt.

Bei der Darstellung der Kreuzabnahme im nächsten Feld denkt man zunächst ebenso wie bei der Kreuzigung an eine Beeinflussung durch

Elfenbeine und Miniaturen. Die Gruppe besteht nur aus zwei Figuren: Christus und Joseph von Arimathia. Elfenbeine und Miniaturen derselben Zeit haben meistens als Begleitfiguren noch die Maria unter dem Kreuz, die die Hand des toten Christus hält, oder es sind Maria und Johannes rechts und links unter dem Kreuz dargestellt, häufig auch die beiden Schächer am Kreuz links und rechts neben Christus. Gewöhnlich fällt der Oberkörper Christi bei der Kreuzabnahme über die Schulter des Joseph. Unserem Meister liegt es fern, eine wirkliche Handlung zu geben oder gar den Vorgang dramatisch zu gestalten. Er stellt die beiden Figuren dicht nebeneinander, so daß die Konturen zu einem länglichen Oval sich zusammen schließen. (Die hier abgebildete Photographie ist seitlich aufgenommen und gibt daher nicht den richtigen Eindruck.)

Im siebten Feld ist die Beweinung dargestellt. Der Leichnam liegt ausgestreckt in einer Grabtumba. Die Hände liegen lang ausgestreckt auf dem Leib, wie bei dem Christus des Heiligen Grabes in Freiburg. Hinter der Tumba steht eine weibliche Gestalt mit Kopftuch und Buch und eine jugendliche Gestalt mit einem Lockenkopf, ebenfalls mit Buch, die sowohl eine weibliche als auch eine männliche Gestalt sein kann. Es könnte Johannes gemeint sein, der zuweilen bei der Beweinung dargestellt ist. Doch sind meistens nur heilige Frauen dargestellt.

Das folgende Feld ist leer. Man sieht in dem Goldgrund der Nische deutlich die ausgesparte Silhouette. Hier stand ursprünglich eine Madonna. Rechts davon folgten in den nächsten drei Feldern die anbetenden Könige. Der erste König fehlt. Er war kniend dargestellt, denn der zweite König deutet auf einen Stern, der im Feld des ersten Königs angebracht ist. Falls der erste König aufrecht gestanden hätte, würde die Hand des zweiten Königs auf den König und nicht auf den Stern gedeutet haben.

Die beiden Könige von der Anbetung bilden zusammen mit dem König im linken Flügel und mit dem Verkündigungsengel und der Maria der Verkündigung eine v i e r t e Gruppe. Bei diesen Figuren ist die Kleinteiligkeit noch stärker als bei den anderen. Die aufgelegten Falten am Gewand des Königs auf dem linken Flügel wirken wie aus Metall getrieben. Die Figuren dieser Gruppe sind steifer als die anderen, es fehlt die eigentümliche Schwingung, die ihnen den lyrischen Charakter gibt. Sie haben auch nicht die Versunkenheit der Mehrzahl der anderen Figuren sondern blicken geradeaus oder wenden den Kopf. Der bärtige König der Anbetung streckt sogar mit lebhafter Gebärde den rechten Arm aus, auf den Stern deutend. Balthasar, bei der Darstellung der Heiligen drei Könige gewöhnlich mit etwas abgewandtem Gesicht gegeben, hat auch hier den Kopf geradeaus gewandt. Er hebt die rechte Hand wie zur Anbetung.

Die f ü n f t e Gruppe besteht aus Abraham (linker Flügel, Abel [ebenfalls linker Flügel]), Johannes dem Täufer und der Gestalt neben dem Engel auf dem rechten Flügel. Diese Gruppe zeichnet sich durch besondere Weichheit aus. Sie steht besonders den Engeln nahe. Der Abel z. B. hat denselben Augenschnitt mit dem nach oben gewölbten unteren Augenlid wie die Engel. Auch das Gewand stimmt überein, besonders in den rund geführten Schüsselfalten.

Die Figuren der unteren Zone erweisen, wie stark die Altarwerkstatt in der zeitlich etwas früheren Lettnerwerkstatt wurzelt. Für die Maßwerkformen des Altares wurde bereits die enge Verwandtschaft mit den Schnitzereien des Lettners und besonders des Chorgestühls festgestellt. Aber auch die Skulpturen setzen die Art der Lettner- und Chorgestühlfiguren fort. — Das Wesentliche der Lettnerevangelisten und der Chorgestühlstatuen, besonders der Engel, besteht in der Schwingung der Körper in einer Fläche und in der dekorativen, un-

persönlichen Haltung. Etwas Aehnliches findet sich auch hier bei den Altarstatuetten. Alle sind gleichmäßig behandelt und ohne individuelle Eigenheiten dargestellt. Die Statuetten werden von der Altarfläche benutzt, wie kostbare Steine oder Emaillen von einem Schrein benutzt werden, um seine Fläche reicher zu gestalten.
Deutlich ging aus dem Vergleich der unteren Altarzone mit verwandten Kunstwerken hervor, daß auch für die Oberweseler Altarwerkstatt wie für die Lettnerwerkstatt der Oberrhein die stärksten künstlerischen Antriebe gab. Von Freiburg sind die Motive übernommen und auf Freiburg geht auch letzten Endes der Stil zurück. Sicher hat das Tympanon des Freiburger Westportals auf die Oberweseler Altarwerkstatt gewirkt. Und bei den Figürchen des Altares mit den knittrigen Falten, den feinen spitzigen Händen denkt man ganz entfernt auch an den großen, seltsam grätigen Stil des Heiligen Grabes in Freiburg, das ja schon einmal, auf die Lettnerwerkstatt einen starken Einfluß ausübte. Freilich besteht ein großer Unterschied. Was in Freiburg groß war, ist hier fast zum Kunstgewerbe geworden.
Es ist uns kein Altar erhalten, der als Vorbild für den Oberweseler Altar in Betracht käme. Der Marienstätter Altar hat dem Oberweseler zwar für den Gesamtaufbau als Vorbild gedient, aber er ist im Stil, wie oben zu beweisen versucht wurde, völlig anders. Außer diesen beiden Altären ist uns aus dieser Zeit nur noch der Altenberger Altar erhalten, der jedoch ebenfalls anders und zeitlich etwas später ist. So könnte uns heute der Altarschrein aus Oberwesel als eine originelle Schöpfung eines Meisters erscheinen. Aber es ist natürlich zu bedenken, daß uns heute Zwischenglieder fehlen, weil nur ein Teil der Kunstwerke uns erhalten ist, deren vollständige Reihe uns wahrscheinlich zeigen würde, daß der Altar nichts plötzlich Auftauchendes, sondern ein Werk ist, das in der Tradition wurzelt und vermutlich gleichzeitig mit ähnlichen Altären entstand.

Arbeiten aus der Werkstatt des Oberweseler Altares.

Aus der Werkstatt des Oberweseler Altares haben sich mehrere Skulpturen erhalten, die z. T. in Oberwesel selbst oder in der Nähe aufbewahrt werden. Von Werken im Stil der unteren Figurenreihe ist nur eine Sitzmadonna bekannt, die schon von E. L. Fischel einem Meister der unteren Figurenreihe zugeschrieben wurde. Es ist eine kleine Sitzmadonna in K i e d r i c h. Sie zeichnet sich durch Schlankheit und Zierlichkeit und eine Anmut aus, wie sie auch den Statuetten des Altares, besonders den weiblichen Figuren eigen ist. Die Madonna steht der vierten Figurengruppe, als deren Charakteristikum wir die ausgeprägte Kleinteiligkeit, die metallhafte Bildung des Gewandes und gegenüber den anderen Figuren eine größere Lebendigkeit festgestellt haben, am nächsten. Zu dieser vierten Gruppe gehörten die anbetenden Könige vom linken Flügel, der Verkündigungsengel und die Maria der Verkündigung vom Mittelschrein. In dieser Kiedricher Madonna zeigt sich (was man auch bei dem Mainzer Kruzifix beobachten konnte), daß die zierlichen Gestalten des Altares durchaus nicht nur in der Umrahmung des Altares, in der sie allerdings am schönsten wirken, möglich sind, sondern daß der Stil dieser Figuren sich auf die Freiplastik anwenden läßt.
Einige uns erhaltene Figuren aus gleichzeitigen, der Oberweseler Werkstatt verwandten Werkstätten, geben einen Anhaltspunkt dafür, daß die Statuetten des Altares nicht eine vereinzelte Schöpfung sind, sondern einst in engem Zusammenhang mit der Kunst des ganzen Mittelrheins standen. Im Historischen Museum in Mainz steht eine kleine Holzstatuette, die unseren Figuren sehr nahe steht. Sie wurde 1911 aus

dem Handel erworben und soll aus der Umgebung von Boppard stammen (Anm. 47). Sie ist 60,5 cm hoch und sehr flach. (Tiefe 5,5 cm.) Die Gestalt ist sehr schlank, sie steht auf einer liegenden, bärtigen Figur. Sie trägt ein glatt anliegendes hochgegürtetes Gewand, das von der Hüfte in glatten, parallelen Faltenstegen herabfällt und das linke Knie durch das Gewand sichtbar werden läßt. Der linke Oberarm ist eng an den Körper gepreßt, die linke Hand kommt unter dem gerade herabfallenden Mantel hervor, sie griff ursprünglich wohl ein Rad. Die rechte Hand ist abgebrochen, sie griff nach vorn. Wahrscheinlich hielt sie einen Stab oder das Gewand. Der Kopf trägt einen schmalen Reifen und ist von lockigem Haar umgeben, das in ornamentalen Wellenlinien das Gesicht umrahmt. Das Gesicht hat eng geschlitzte, flach liegende Augen unter einer hohen, glatten Stirn, Mund und Kinn sind sehr klein.

Verwandt mit der unteren Reihe der Altarfiguren (besonders der zweiten Gruppe [Propheten und Moses]) sind die schmalen, schräg abfallenden Schultern mit dem darüber gelegten, glatt herabfallenden Mantel, dann der kindliche, etwas müde Ausdruck des Gesichtes, vor allem die Flächenhaftigkeit der Gestalt, die nur mit ganz geringen Erhöhungen und Eintiefungen geformt ist. Aehnlich sind auch die Proportionen, nur ist der Kopf bei den Oberweselern größer im Verhältnis zum Körper. Im Ganzen ist der Stil der Mainzer Statuette präziser und klarer als der Stil der Oberweseler Figuren. Doch ist die Mainzer Statuette ohne Fassung erhalten. Der Mainzer Kruzifix, der in den Oberweseler Altar gehört, war ein gutes Beispiel dafür, wie verschieden gerade die Kleinplastik, bei der es ja auf geringe Unterschiede ankommt, mit und ohne Fassung wirkt. Die Spitzigkeit und gewisse Härten in der Mainzer Statuette sind sicher auf die Ablaugung zurückzuführen.

Die Mainzer Katharina stammt vermutlich aus einem Schrein, doch haben sich weitere Figuren oder Reste eines Schreines nicht erhalten.

Dagegen kennen wir das Vorbild dieser Statuette. Es ist eine Heilige, die jetzt im Schnütgenmuseum steht. Sie gehört zu zwei anderen weiblichen Heiligen, die vom Schnütgenmuseum zusammen aus Boppard erworben wurden. Sie wurden in einer Kelterei zusammen mit einer Kreuzblume gefunden, was die Vermutng nahelegt, daß alle drei Figuren sich ursprünglich mit noch anderen in einem Schrein befanden. Die erhaltenen drei Statuetten stellen drei weibliche Heilige dar, von denen zwei in der linken Hand ein Buch tragen. Die als Vorbild für die Mainzer Statuette in Betracht kommende biegt in kräftiger Kurve nach rechts aus. Die Anordnung des Haares, die Krone, das Gewand, besonders der Mantelteil an der linken Seite und die spitzen Falten, die vom Gürtel zur Brust hinaufgehen, sind ähnlich. Die Spannung des Körpers ist bei der Kölner Heiligen sehr viel größer als bei der Mainzerin. Das Bein (hier das rechte) ist energischer vorgeschoben, der Kopf neigt sich etwas nach vorn, die Gewandfalten sind geschwungen. Man spürt unter ihnen die Bewegung des Körpers, während bei der Mainzer Statuette das Gewand müde und haltlos nach unten fällt. Die Gestalt hat mehr Tiefe, die Falten sind stärker und eckiger herausgeholt. Der Mantel fällt in größer bewegten Linien an den Seiten herab. Schnütgen, der die Statuetten ankaufte, hielt es für wahrscheinlich, daß sie vom Mittelrhein stammen (Anm. 48). E. L. Fischel hält sie für französischen Import. Die Frage läßt sich schwer entscheiden, jedenfalls spricht die Klarheit und die fast Virtuosität zu nennende Vollendung der Form für französischen Einfluß. Französisch sind sie höchst wahrscheinlich nicht. (Man vergleiche eine Heilige aus der gleichen Zeit aus Frankreich oder wenig später Abb. 17 bei Schmitt-Swarzenski.) Dagegen scheint mir die Verwandtschaft der Statuetten mit dem Oberrhein wahrscheinlicher. Schnütgen weist auf das Jungfrauenportal in

Straßburg hin. Betrachtet man alle drei Heilige (sie sind von einer Hand), so fällt eine (die gewöhnlich in der Literatur nicht mit abgebildet ist) besonders auf durch ihre Verwandtschaft mit der Innenportalmadonna im Freiburger Münster. Wie hier die Gestalt in einer S-Kurve sich nach vorn biegt, wie das Gewand in breitem Fall den Körper verhüllt und wie der ziemlich breit gebildete Kopf aus dem Kopftuch heraussieht, das sind alles Dinge, die der Freiburgerin eigentümlich sind und die im frühen 14. Jahrhundert an verschiedenen Madonnen- und Heiligenstatuen nachgeahmt werden. Besonders der Mantel, der den Körper einhüllt und zu beiden Seiten herabfällt und das lange Gewand sichtbar werden läßt, kehrt an gleichzeitigen Madonnen, besonders auch an französischen Statuetten, häufig wieder. (Eine Madonna in Münstereifel.)
Mit der Ableitung der drei Heiligen von Freiburg wäre allerdings das Etwas an französischer Eleganz, das ihnen eignet, nicht erklärt, eher wäre die Vermittlung auf dem Wege über Straßburg, vielleicht über das schon erwähnte Jungfrauenportal, zu denken.
Die Heilige aus Mainz und die Oberweseler Altarfiguren liegen ungefähr auf derselben Linie. Sie sind wohl unabhängig voneinander, doch aus derselben Ueberlieferung und nach denselben Vorbildern entstanden. Stärker als bei den Kölner Heiligen ist in Oberwesel und in der Mainzer Heiligen aller Ausdruckswert in der Linie gesucht. Die Falten ziehen sich flacher und straffer über den fleischlosen, unbewegten Körper, und die Silhouette ist eine energielose, schwach gewellte Linie, während bei den Heiligen aus Köln Ober- und Unterkörper, Fuß, Kopf und Hand deutlicher erkennbar und plastischer gebildet sind. Auch in der Drapierung des Gewandes gibt sich der Kölner Meister deutlich als der ältere Meister zu erkennen, der dem 13. Jahrhundert noch nahe steht. Die Statuetten sind etwa 15 Jahre älter als die Oberweseler. Wenn man sich den zugehörigen Schrein zu diesen Figuren rekonstruiert, so kommt man auf eine Form, die schärfer akzentuiert, tektonischer und plastischer ist als die des Oberweseler Altares. Die Kölner Statuetten haben sicher in Nischen gestanden, denn sie brauchen Schatten und Licht um ganz zur Wirkung zu kommen. Lüthgen (Anm. 49) bildet zwei der Statuetten ab neben dem schönen Engel von Reims und der Vierge dorée von Amiens. Bei dieser Zusammenstellung wird die französische Geistigkeit der Statuetten noch deutlicher. Man erkennt aus dieser Zusammenstellung, daß in der Entwicklung von der französischen Hochgotik bis in die erste Hälfte des Jahrhunderts, also, wenn man will auch in der Entwicklung vom Reimser Engel (denn Reimser Einflüsse sind in Kopf und Haltung, in dem ganzen Aufbau der Oberweseler Engel noch ganz entfernt spürbar) zu den Oberweseler Engelsfigürchen am Altar der Stilwille dieser Zeit, des zweiten und dritten Jahrzehnts besonders, sich gewandelt hatte und mit seiner Tendenz zum Zeichnerischen etwas Neues schafft.
Verglichen mit den Schöpfungen der französischen und deutschen Hochgotik sind die Werke der ersten Jahrhunderthälfte, auch wenn es überlebensgroße Statuen sind, durchaus unmonumental.

Das heilige Grab.

Im südlichen Seitenschiff der Liebfrauenkirche ist in die Wand ein Heiliges Grab eingelassen. Die architektonische Umrahmung ist eine spätere Zutat. Die Anordnung des Grabes ist von Freiburg übernommen, (siehe Seite 18) das ja eine ganze Reihe Heiliger Gräber besonders in Süddeutschland, beeinflußt hat (Anm. 50). Wir haben hier in Oberwesel wie in Freiburg auf einem Sarkophag den ausgestreckten Christusleichnam. Auf dem Sarkophag steht zu Füßen Christi eine

Frauengestalt, hinter dem Leichnam ebenfalls drei Heilige Frauen. Am Kopfende sitzt ein Engel.
Alle Figuren wirken puppenhaft. Sie haben große Köpfe, hohe Stirnen, einen sehr kleinen Mund. Die Körper sind ziemlich schmal und zierlich und in ein glatt anliegendes Gewand gehüllt, das dünne Faltenstege bildet. Die Arme drücken sich eng an den Körper und verstärken die bewegungslose, steife Haltung. Der Stil der unteren Altarfiguren, besonders der Stil der zweiten Gruppe (Propheten und Moses) ist in diesen Figuren deutlich zu spüren. Es finden sich zum Beispiel bei der ersten und dritten Frau des Heiligen Grabes (Reihenfolge nach der Gesamtbildung mit architektonischer Umrahmung) im Gewand die charakteristischen feinen Faltenstege, das durchgedrückte Knie und die schräge Falte über dem Oberschenkel, die dünnen, schräglaufenden Falten über der Brust, die abfallenden Schultern und der glatt darüberliegende Mantel. Bei der zweiten Frau findet sich genau dasselbe Faltenschema, wie es am Altar bei dem zweiten Engel auf dem rechten Flügel, bei dem zweiten Engel auf dem linken Flügel und bei Abel vorkommt.
Die Figuren des Heiligen Grabes sind grober gearbeitet als die Altarfiguren, außerdem sind sie stark übermalt, so daß evtl. Feinheiten durch dicken Anstrich verlorengehen. Besonders die Gesichter sind durch die Bemalung völlig puppenhaft geworden.
Von der Stimmung eines Heiligen Grabes ist hier nichts mehr zu spüren. Im Freiburger Heiligen Grab war mit geringer Bewegung, in knappster Sprache alles Wesentliche zum Ausdruck gebracht; hier bei dem Oberweseler Grab stehen alle Figuren ohne den Kopf zu wenden, aufrecht und steif. Man sieht deutlich, daß ein Schüler, und zwar ein schlechter Schüler, der Verfertiger dieses Grabes ist. Die steife Haltung der Altarfiguren, die im Altar Sinn und Zweck hatte, ist auf die Figuren des Grabes übertragen, noch dazu auf Figuren, die beträchtlich größer sind als die Altarstatuetten (56 cm).
Der Vergleich des Oberweseler Heiligen Grabes mit dem Heiligen Grab in Freiburg zeigt deutlich, mit welcher Kunst der Freiburger Meister seine Figuren gestaltet hat. Mit welcher Feinheit sind z. B. die drei Frauen abwechselungsreich gestaltet indem jede mit anderen Gesten und durch eine andere Haltung ihrer Trauer Ausdruck gibt. Hier, in Oberwesel, sehen sich die drei Frauen zum Verwechseln ähnlich. Was bei den Altarfiguren als gewollt und gut empfunden wird, ist hier zur Schwäche geworden. Bei dem Christus wird man ganz entfernt noch an den Christus in Freiburg erinnert, nämlich durch die auffallend großen Hände. Man denkt an die großen, knochigen und toten Hände des Freiburger Christus, die ebenso stark wie sein Gesicht den Eindruck des Todes vermitteln.
Das Heilige Grab ist kurz nach der Entstehung des Altares in der Altarwerkstatt entstanden, also kurz nach 1331.

Die Figuren der oberen Altarzone.

Die Statuetten der oberen Zone sind von denen der unteren Zone völlig verschieden (siehe Seite 69). Sie sind bewegter, plastischer, härter im Umriß und lauter in der Sprache. So setzen sich sämtliche Figuren der oberen Zone gegen die in der unteren als e i n e Gruppe ab. Unter sich aber sind die Figuren dieser Gruppe wieder völlig verschieden.
Eine stileinheitliche Gruppe bilden die zwölf A p o s t e l und die Marienkrönung im M i t t e l s c h r e i n. Es sind teils schmale, teils breitere Gestalten mit bärtigen Köpfen, ausgemergelten Gesichtern, mit kleinen Augen und hervorstehenden Backenknochen. Im Gewand ist eine Vorliebe für lange, durchschwingende horizontale Faltenzüge zu

spüren. Neben dünnen, kantigen Faltenzügen gibt es rund nach unten sackende Faltenwülste, am stärksten ausgeprägt bei dem siebten und zwölften Apostel. Zum Teil biegen die Gestalten in den Hüften etwas aus, heben einen Arm oder die Hand im Redegestus. Elf Apostel haben fast das gleiche Gesicht, nur die Haar- und Barttracht ist leicht variiert. Der Johannes unterscheidet sich etwas von den anderen. Er trägt den üblichen kurzen Lockenkopf. Sein Gesicht ist jugendlicher und lebendiger im Ausdruck, sein Gewand ist breiter und lappiger als das der anderen. Er erinnert an den Faltenstil des Leuchterengels neben der Innenportalmadonna in Freiburg.

Die Reihenfolge der Apostel ist folgende:

1. Jacobus major.
2. Philippus.
3. Paulus.
4. Bartholomäus.
5. Simon.
6. Mathias.

Marienkrönung.

7. Petrus.
8. Andreas.
9. Thaddäus.
10. Jacobus minor.
11. Johannes.
12. Thomas.

Die Marienkrönung in der Mittelnische des Mittelschreines stellt Christus mit erhobener rechter Hand, die Maria leicht vorgebeugt, mit zusammengelegten, betend erhobenen Händen dar. Das Gesicht des Christus ist von den Gesichtern der Apostel kaum unterschieden. Der Marienkopf, mit aufwärts gerichteten Augen, ist weich und lieblich. Auffallend ist bei beiden Gestalten der Marienkrönung die Länge der Oberkörper im Verhältnis zum Unterkörper. Dieses Mißverhältnis findet sich in dieser Zeit häufig, einige andere Figuren aus dem Oberweseler Kreis haben es auch, z. B. der sitzende Engel vom Heiligen Grab in Oberwesel und die Kiedricher Madonna, auch fast alle Statuetten der unteren Altarzone.

Die Apostel des Mittelschreins sind den Aposteln des Marienstätter Altares eng verwandt. In der oberen Zone des Marienstätter Altares sind dargestellt: Thaddäus, Simon, Andreas, Mathias, Jacobus minor, Philippus, Marienkrönung, Thomas, Petrus, Jacobus maior, Bartholomäus, Johannes. Der vierte Apostel von links, Mathias, ist eine moderne Ergänzung. Alle anderen haben einen einheitlichen Stil. Der Philippus hebt sich etwas von den anderen ab. Er ist schnittiger und schärfer. Man vergleiche den Kopf mit dem Kopf irgend eines der anderen Apostel. Bei Philippus eine breite, gefurchte Stirn, scharf gezogene, an der Wurzel eckig gebildete, vorstoßende Augenbrauen, eine gut artikulierte, an der Wurzel stark eingeschnittene Nase. Kopf- und Barthaar sind in gespannten Kurven gewellt.

Bei den anderen sind die Stirnen rund und glatt, die Augenbrauen verlaufen in runden Bogen, Kopf- und Barthaar fallen in großen, spannungslosen Wellen. Bezeichnend ist, daß bei dem Philippus am Halse kräftige Muskeln sichtbar werden und der Körper eckig durch das Gewand hindurchstößt.

Der zweite Apostel rechts von der Marienkrönung ist eine Kopie des Philippus. Hier wird deutlich, was auch bei allen anderen Aposteln schon beginnt und dann in den Oberweseler Apostel- und Heiligenfiguren verstärkt auftritt: die größere Breite und Schwere der Figuren. Die Silhouette verbreitert sich langsam nach unten. Das wird ganz besonders stark bei den Figuren der Flügel am Oberweseler Altar, wo die Gestalten schwer und teigig werden. Die Marienstätter Apostel

sind bekanntlich von den Aposteln des Kölner Domchores abhängig. Nicht nur der Stil, auch die Motive sind Zug für Zug übernommen.
Die Gegenüberstellung des Philippus von Marienstatt und des Philippus vom Kölner Domchor zeigt, daß diese Uebereinstimmung sich auf die kleinsten Einzelzüge erstreckt. Bei beiden liegt das Untergewand glatt an und wird über der Hüfte gegürtet. Der Mantel fällt glatt, mit einem schmalen Ueberschlag über die Schultern. Bei beiden hält die linke Hand den Stab, die rechte ist in das Gewand gewickelt und hält ein Buch. Vom rechten Oberarm fällt bei beiden das Gewand in zwei nach unten sich verbreiternden Röhrenfalten herab, vor dem Leib liegt eine spitz nach vorn stoßende Schüsselfalte. Ebenso stößt bei beiden oberhalb des linken Knies eine tutenförmige Schüsselfalte scharf aus der Silhouette heraus. Nur die Köpfe sind verschieden. Der Kopf des Marienstätters ist jugendlich, mit kurzem Bart, großen, tiefliegenden Augen, hohen, an der Nasenwurzel hochgezogenen Augenbrauen. Der Kölner Philippus trägt einen langen, gelockten Bart. Er hat kleine Augen, glatt gezogene Augenbrauen, glatte Stirn. Gemeinsam ist den beiden Köpfen nur der vorstehende hochliegende Backenknochen.
Im Ganzen lassen sich fünf Marienstätter Apostel als direkte Nachbilder von Kölner Aposteln nachweisen: Thaddäus, Jacobus minor, Philippus, Petrus, Jacobus major.
Der Stil der Domchorapostel ist etwas Neues im Rahmen der Kölner Plastik. Er kommt wohl von Frankreich herüber. Es liegt näher, anzunehmen, daß dieser Stil zuerst am Dom auftritt und nicht zuerst in einem kleinen Dorf im Westerwald. Allerdings könnte man ja auch die Marienstätter Apostel für Exportware halten; aber auch dann ist es wahrscheinlich, daß der neue Stil zunächst am Dom, bei Kräften, die in Frankreich geschult waren, auftritt. Vor allem spricht für die Priorität der Kölner die provinzielle Färbung der Marienstätter. Auszunehmen ist der Philippus, der an Güte der Arbeit und an Monumentalität nicht hinter den Aposteln des Domes zurücksteht. Man möchte annehmen, daß er in Köln, nach den Originalen des Domes angefertigt wurde und daß sämtliche anderen Apostel des Altares, besonders die oben genannten fünf, auf Grund genauer Zeichnungen nach den Kölner Statuen angefertigt wurden. Dann erklärt sich auch die Verschiedenheit der Köpfe: Gesichtszüge sind in einer schematischen Zeichnung viel schwerer festzuhalten als Gewandfalten, Hände, Ausbiegungen des Körpers usw.
Was hat nun der Oberweseler Meister von den Marienstätter Aposteln übernommen und wie hat er das Uebernommene umgewandelt? Beim Vergleich der Oberweseler Apostel mit den Aposteln aus Marienstatt fällt zunächst die Aehnlichkeit der Köpfe auf, besonders in der Augen- und Haarbildung. Es findet sich mehrmals der gleiche, in der Mitte geteilte Bart und das gleiche von den Schläfen in dickem Wulst zurückgestrichene Haar.
Aehnlich ist bei beiden Figurenreihen die komische, puppenhafte Beweglichkeit, besonders wenn eine Hand, ein Finger gehoben oder ein Attribut gehalten wird. Im Gegensatz zu den unteren Figuren sind die Apostel, auch darin den Marienstätter gleichend, sehr stark nach außen gewandt. Bewegungen und Blicke scheinen auf den Zuschauer berechnet. Die größte Aehnlichkeit ist im Gewand vorhanden. Fast immer ist es gerafft und bildet einen Schurz, so daß eine Menge straffer, hängender oder zuweilen auch wagerechter Falten sich bilden. Immer hängt der Mantel in vielfach ondulierten Säumen an der Seite herab. Diese Seitenteile sind in ihren klar gezeichneten Säumen, den lappig herunterfallenden Faltenröhren in Marienstatt und Oberwesel besonders ähnlich. Auch die großen Hände, mit beweglichen Gliedern, finden sich bei den Statuen beider Altäre.

Der Unterschied, den man beim Vergleich der Architektur der beiden Altäre so stark verspürt (siehe Seite 56), ist bei den Figuren der oberen Reihe nicht vorhanden. Man muß sogar zögern, die Oberweseler Statuetten mittelrheinisch zu nennen, soviel haben sie von kölnischem Geist in sich aufgenommen.
Neben Marienstatt hat der Meister der Oberweseler Apostelfiguren wohl auch Köln gekannt. Eine Beziehung zu den Aposteln des Kölner Domes läßt besonders der jugendliche Johannes vermuten, der in Köln genau so, in Marienstatt ganz anders aussieht. Für Köln spricht auch die Verwendung des Kopftuches (bei dem fünften Apostel), das in Marienstatt überhaupt nicht vorkommt.
Ein wesentlicher Zug der Oberweseler Apostel, bei einigen stark, in geringem Maße bei allen vorhanden, ist die Verbreiterung der Silhouette nach unten. Ganz ausgeprägt haben diese Verbreiterungen der Silhouette nach unten die Statuetten des Marburger Lettners. Mit diesen haben die Apostel des Oberweseler Altares auch in den Köpfen einige Aehnlichkeit. Zum Vergleich eignet sich besonders der siebte Apostel in Oberwesel und der Kopf des Paulus in Marburg. Die Führung des Bartes ist sehr ähnlich, dann die kleinen Augen und die wenig vorspringende, an der Kuppe rechtwinklige Nase. Wie in Oberwesel bei einer Apostelgestalt ist auch hier der Mantel über den Kopf gezogen. Besonders ähnlich ist der Schnurrbart, der in einem großen Schwung von der Oberlippe nach beiden Seiten gestrichen ist, sich sehr stark verbreitert und als Bart über das Kinn herabhängt. Das Gewand ist allerdings in Marburg anders, teigiger und weicher. Dadurch haben die Gestalten weniger Bewegungsfreiheit. In Oberwesel dagegen sind Arme und Hände vom Körper gelöst.
Ein Einfluß des Marburger Kunstkreises auf Oberwesel ist nicht ausgeschlossen. Auch sonst ist am Mittelrhein Marburger Einfluß festzustellen. Z. B. ist das Grabmal des Heiligen St. Goar in St. Goar (erwähnt bei F. L. Fischel) abhängig vom Grabmal Ottos und seines Bruders Johann in der Elisabethkirche in Marburg, nämlich von den Klagefiguren des Sarkophages (Anm. 51). Unter den Klagefiguren des Sarkophages finden sich auch Figuren, wie Hamann gezeigt hat, die sich von dem breiten Stil der anderen Klagefiguren abheben und dem Kreis des Oberweseler Chorgestühlmeisters sehr nahe stehen, also sicher Oberweseler Einflüsse in sich aufgenommen haben. Ob allerdings die Aehnlichkeit der Oberweseler Apostel mit den Marburger Altarfiguren auf einer direkten Abhängigkeit von Marburg beruht, oder ob der Einfluß auch (wie so oft bei der Oberweseler Plastik) von Freiburg herkommt, läßt sich nicht entscheiden, denn die Breite der Marburger Figuren ist auch in Freiburg, das mit der Innenportalmadonna und ihrem Kreis auf diese Marburger Statuetten Einfluß gehabt hat, schon vorhanden.
Zu den Figuren des Mittelschreins gehören stilistisch noch zwei weibliche Heilige aus dem linken Altarflügel. (Auf den großen Photographien der Flügel ist es die 6. und die 2. Figur von links im rechten Flügel.) Die heutige Aufstellung der Figuren ist anders. Bei der Aufzählung der Altarfiguren auf Seite 29 u. 30 ist die heutige Aufstellung berücksichtigt.) Die beiden weiblichen Heiligen zeichnen sich durch Schlankheit und Anmut aus, die sie mit der Maria der Krönung gemein haben. Auch die Gesichter sind dem der Maria sehr ähnlich. Ein schmales Oval, von welligem Haar und einem Kopftuch umgeben. Eine hohe schmale Stirn, fein verlaufende, hohe Augenbrauen, ein kleiner weicher Mund. Die eine der beiden Gestalten trägt eine Krone, es ist Adelheid, die zweite, Agnes, trägt einen schmalen Stirnreif und ein Kopftuch, sie hat neben sich das Lamm. In den Gewändern finden sich die gleichen charakteristischen Züge wie bei den Aposteln: lange, von

der Hüfte bis zum Fuß und von der Schulter bis zum entgegengesetzten Arm durchlaufende Faltenzüge. Dann einige dicke runde Gewandwülste wie z. B. bei der Adelheid, in denen Luft zu sein scheint. Auch die Gesichter mit der dicken fleischigen Nase und den kleinen Augen sind den Apostelgesichtern sehr verwandt. Aehnlich ist auch die Handhaltung der Heiligen Adelheid und die des dritten Apostels von rechts im Mittelschrein (Jacobus minor).

Die Madonna aus Enghöll.

Mit dieser Statuengruppe vom Mittelschrein des Oberweseler Altares geht stilistisch eng zusammen eine Madonna aus Enghöll bei Oberwesel, die im Pfarrhaus der Martinskirche in Oberwesel aufbewahrt wird. Die Madonna in einer S-Kurve stehend, mit leicht geneigtem Kopf, hält das Christuskind auf dem linken Arm. Der Christusknabe hält in der linken Hand einen Vogel, mit der rechten Hand deutet er lebhaft nach vorn und legt den runden Kopf auf die linke Schulter. Das Gesicht der Madonna ist jugendlich voll, mit sehr kleinem Mund. Die Statuette ist 52 cm hoch, neu bemalt, Lindenholz.

Sehr ähnlich ist diese Madonna der Heiligen Agnes mit Krone und Kopftuch vom linken Flügel des Oberweseler Altares (Abb. 68), die von der Hand des Apostelmeisters stammt. Es stimmt überein zunächst die Kleidung: Das Kopftuch, das an der linken Seite vom Kopf herunterhängt und mit dem rechten Ende über die Brust nach hinten geworfen ist, so daß der Kopf ganz von ihm eingerahmt wird. Dann die große Luftfalte vor dem Leib, die straffen Falten von der Hüfte zum Fuß, die Staufalten am rechten Ellenbogen, das zaghaft sich vorschiebende Knie an der rechten Seite. Aehnlich auch die kleinen Augen unter hohen Brauen, mit etwas versonnenem Ausdruck, und der kleine Mund mit weich nach unten gezogenen Mundwinkellinien. Auch mit der Maria der Krönung des Oberweseler Schreines ist diese Madonna eng verwandt.. Die langfingrigen Hände, die Kopftücher und die Hängefalten am Oberschenkel beider Figuren eignen sich besonders gut zum Vergleich. Diese Madonna ist aus derselben Werkstatt wie die Apostelstatuen und die Marienkrönung des Oberweseler Altares. Sie ist zur selben Zeit entstanden wie diese Figurengruppe des Oberweseler Schreines.

Drei Statuetten aus Biebelnheim (Rheinhessen).

Zu dem Kreis des Meisters der Marienkrönung gehören noch drei Statuetten aus Biebelnheim. Es sind Apostelgestalten, die vermutlich aus einem Schrein stammen. An der langen eckigen Gestalt, den bärtigen, fleischlosen Gesichtern, den dünnen, kantigen Faltenstegen erkennt man sie sofort als Vettern unserer Oberweseler Apostel. Diese Statuen zeigen, daß die Werkstatt des Oberweseler Altarmeisters über die Grenzen der kleinen Stadt hinauswirkte, sei es, daß die Werkstatt selbst ihre Produkte in die Umgebung lieferte, sei es, daß sie Gesellen in die Umgebung schickte, oder sei es endlich, daß sie befruchtend und anregend auf die Künstler benachbarter Orte wirkte.

Der Kruzifix von der Außenseite des Oberweseler Altares.

In der Sakristei der Liebfrauenkirche in Oberwesel wird ein Kruzifixus aufbewahrt, der von der Außenseite des Hochaltares der Liebfrauenkirche stammt.

Der Altar zeigt in geschlossenem Zustand die bemalten Rückseiten, die in je sechs Felder eingeteilt sind, von denen fünf Felder eine Figur enthalten, während das sechste Feld auf beiden Tafeln in der oberen Reihe in der Mitte frei ist. Die Einteilung sieht folgendermaßen aus:

Vermutlich hatte an der in der Zeichnung angedeuteten Stelle der Kruzifixus seinen Platz. Oesen zur Befestigung sind noch vorhanden. Der Kruzifixus (Astkreuz) ist 79×60 cm groß, Korpusgröße 55 cm, Lindenholz. Die Fassung ist alt. Stilistisch gehört er zu den Bischöfen in der oberen Zone des linken Flügels.

Die Figuren der oberen Zone in den Altarflügeln.

Im rechten Flügel des Altares stehen sechs weibliche Heilige. (Es wird hier die augenblickliche Reihenfolge der Figuren in Oberwesel, die wohl der ursprünglichen am nächsten kommt, berücksichtigt. Die Photographien außer der Gesamtaufnahme des Altares, geben eine andere Reihenfolge.)

Es sind dargestellt:

1. ?
2. Adelheid.
3. Margarete.
4. Maria Magdalena.
5. Maria.
6. Agnes.

Zwei von diesen Heiligen gehören stilistisch zu den Aposteln des Mittelschreines, wie oben gezeigt wurde. Die vier anderen zeichnen sich durch eine ziemlich breite Gestalt und durch grobe Ausführung aus. Besonders schlecht und unförmig sind die Köpfe der beiden Marien. Das Gewand fällt steif und hölzern herab. Diese vier Gestalten sind von derselben Hand. Zwei sind etwas besser geraten, besonders in den Köpfen, doch haben sie im Ganzen denselben Charakter.

Den Stil dieser Heiligen werden wir noch besser erkennen, wenn wir die Bischöfe und Päpste des linken Flügels betrachten. Sie bilden mit den Heiligen vom rechten Flügel eine einheitliche Gruppe. Es sind dargestellt: sechs Bischöfe und ein Papst.

Bezeichnend für diese Statuetten sind die großen Köpfe, die gedrungene Gestalt und eine gewisse Breite, die jedoch nicht bei allen gleich stark ist. Eine Aehnlichkeit mit den Aposteln des Mittelschreines ist zu spüren, doch fehlt das Wesentliche und Kölnische der Apostel: Das Hagere, Ausgemergelte, Lebhafte. Diese Gestalten des linken Flügels agieren zwar mit den Händen, heben oder neigen auch den Kopf, aber im Ganzen steht der Körper doch sehr unbeteiligt und steif da. Auch die Gesichter sind ziemlich unbewegt, der Mund mit fleischigen Lippen ist nach unten gezogen. Die Nase ist dick und gerade und geht ohne Einbuchtung in die flache und breite Stirn über. Das Haar ist über den Ohren in dicken Bändern gedreht. Ungeschickt und flüchtig sind besonders die Hände gearbeitet. — Das Gewand ist dick, es schmiegt sich nicht dem Körper an wie bei den Figuren des Mittelschreines. Man

braucht nur die beiden weiblichen Figuren im rechten Flügel oder die Enghöller Madonna zu vergleichen mit den weiblichen Heiligen, die zu den Bischöfen gehören, um den Unterschied auf den ersten Blick zu sehen.
Die stärkste Verwandtschaft mit dieser Statuette findet sich wieder in einer Statuette vom Oberrhein. In der Sammlung Münzel befindet sich eine Apostelstatuette (129 cm hoch) die aus dem Elsaß stammen soll. Einige Aehnlichkeit besteht zwischen dieser Statuette und dem Papst im Oberweseler Altar. Die Proportionen der Körper sind dieselben. Das Gewand, bei dem Papst ein Mantel, bei dem Bischof eine Kasel, bildet bei beiden die gleichen dünnen Schüsselfalten. Der Kopf des Freiburger Bischofs ist überarbeitet und eignet sich daher nicht zum Vergleich.
Es ergibt sich nach alledem, daß auch für einen Teil der Statuetten der oberen Zone die Vorbilder am Oberrhein oder in oberrheinisch beeinflußten Gebieten (Marburg, Elsaß) zu suchen sind.
Gewöhnlich werden die Figuren der oberen Zone etwas später datiert als die der unteren Zone, vor allem wegen der Breite, die ihnen eigen ist und die im Allgemeinen erst in der Mitte des Jahrhunderts auftritt. Doch liegt m. E. kein Grund vor, die Statuen der oberen Zone mehr als etwa 10 Jahre später entstanden zu denken als die der unteren Zone. Für die Breite der Figuren gibt es Parallelen in Freiburg und Marburg. Außerdem war Oberwesel fortschrittlich, wie der rasche Bau der Liebfrauenkirche und die Annahme neuer, modernster Formen (besonders von Freiburg und Marienstatt) beweist.

Die Malerei auf den Flügeln des Oberweseler Altares.

Die Flügel des Altares sind auf den Außenseiten bemalt. Lange Heiligengestalten mit eckigen Bewegungen stehen in feierlicher Haltung vor goldenem Hintergrund in der architektonisch aufgeteilten Fläche. Jeder Flügel enthält sechs Felder (je drei in zwei Reihen), außerdem an der Seite, die bei geschlossenem Altar mit dem anderen Flügel zusammenstößt, die Hälfte eines Feldes, das die ganze Höhe des Altares einnimmt. Hier wurde der Altar verschlossen und war mit einem Kruzifix geschmückt.
Die oberen Felder sind nach oben mit Dreiblatt und Wimperg, die unteren mit Kielbogen abgeschlossen. Zwischen beiden Figurenreihen läuft eine Maßwerkgalerie. Das innere Feld der oberen Reihe ist in beiden Flügeln nicht bemalt. Zwar ist der Grund vergoldet und ornamentiert, auch der Heiligenschein ist, wie in den anderen Feldern, in den Grund eingeritzt. Er sitzt etwas tiefer als bei sämtlichen anderen Figuren. In diesen freien Feldern sind Haken angebracht, an denen höchst wahrscheinlich Skulpturen, die heute nicht mehr erhalten sind, etwa Maria und Johannes als Assistenzfiguren zu dem Kreuz in der Mitte, befestigt waren.
In der oberen Reihe jedes Flügels stehen zwei männliche Heilige, in der unteren Reihe drei weibliche Heilige, und zwar ist die Anordnung folgendermaßen:

Im linken Flügel:

	Johannes der Täufer	Paulus
Barbara ?	Agnes	Katharina

Im rechten Flügel:

	Petrus	Jacobus major
Dorothea	Magdalena	Margareta

Die Gestalten sind sehr schmal und lang. Die weibliche Figuren neigen ihre von langem Haar umgebenen und mit einer Krone bedeckten Köpfe nach vorn. Die Augen liegen trotz des gesenkten Kopfes in

einer horizontalen Linie, die Pupillen sind weit in die Augenwinkel gerückt, so daß die Augen etwas seltsam Schielendes bekommen. Die Hände sind außerordentlich langfingrig und schmal, bei den männlichen Figuren im Vergleich zu den Köpfen sehr klein (vergleiche den Paulus). Die Füße sind bei den weiblichen Figuren durch das lang herabfallende Gewand verdeckt, bei den männlichen Gestalten sind sie nach unten gewölbt und sehen aus wie Vogelkrallen. Die langen Gewänder sämtlicher Gestalten sind vielfach gerafft und geschürzt. Durch dunkle Tönung ist der Versuch gemacht, die Falten plastisch zu gestalten. Ueber das ganze Gewand ist ohne Rücksicht auf die Gewandfalten, zuweilen auch ohne Rücksicht auf den Kontur, ein regelmäßiges Streumuster verteilt, das die Gestalten vollkommen flächig erscheinen läßt (Anm. 52). Auch die Umrahmung der Figuren hat einen flächigen Charakter: die Krabben der Wimperge sind breit in die Fläche geklappt, die Säulen zwischen den Feldern sind ohne jede Perspektive gegeben. Im rechten Flügel ist auch über das Mauerwerk, das über den Wimpergen der oberen Reihe angegeben ist, ein Streumuster verteilt, wie auf den Gewändern der Heiligen.

Der Goldgrund ist in allen Feldern durch ein eingepunztes Rankenornament belebt, das ähnlich ist wie das Ornament hinter den Figuren der unteren Reihe im Innern des Schreines. Doch sind bei der Malerei mehr Ranken und Linien sichtbar, während hinter den Skulpturen vorwiegend Blattornamente verwandt sind. Auf den gemalten Tafeln ist der Umriß der Figuren im Goldgrund doppelt konturiert, so daß um die Figur ein glattes Goldband läuft.

Direkte Aehnlichkeit mit den Figuren des Schreines, etwa den Figuren der unteren Zone, ist nicht vorhanden. Doch finden sich in der Zartheit der Gestalten, der Schwingung einzelner Körper, dem wellig herabhängenden Haar, der Flächigkeit beider Figurenzyklen, auch in der ähnlichen Vergoldung des Hintergrundes, genügend Anklänge, um die Entstehung in derselben Werkstatt und zur selben Zeit als wahrscheinlich erscheinen zu lassen, was ja auch praktisch am nächsten liegt. Es ist nicht unmöglich, daß auch diese Malereien vom Hauptmeister des Altares entworfen wurden.

Ein Vergleich des Kopfes der Maria der Verkündigung im Innern des Schreines und der Magdalena auf der Außenseite zeigt, daß in den Proportionen und im Schnitt des Gesichtes viel Gleichartiges vorhanden ist, das einen Werkstattzusammenhang voraussetzt. Die farbige Gesamthaltung (vorwiegend wird Olivgrün und Rot verwandt) spricht dafür, daß diese Malerei in engstem Zusammenhang steht mit der Fassung der Skulpturen. Nun kann man andererseits beobachten (siehe S. 72), daß der Goldgrund hinter den Figuren sehr differenziert und bei den besten Figuren immer besonders gut und sorgfältig ausgeführt ist, so daß es nahe liegt, für Skulpturen und Fassung dieselbe Hand anzunehmen. Es taucht also die Frage auf, ob etwa Skulpturen, Fassung und Malerei, oder wenigstens der Entwurf dazu, von einem Meister stammen.

Wir wissen nichts über den damaligen Werkstattbetrieb. Auch über Quellen der Tafelmalerei ist nichts Sicheres bekannt. Verschiedentlich ist gezeigt worden, daß gleichzeitige Plastik einen Einfluß auf die Malerei ausübte (Anm. 53). Auch für die Oberweseler Malerei lassen sich deutliche Parallelen in der Plastik aufweisen. Drei weibliche Heilige im Schnütgenmuseum in Köln, die schon bei der Besprechung der Plastik im Innern des Schreines herangezogen wurden, stehen ihr sehr nahe. Die Aehnlichkeit dieser Statuetten mit der Malerei beruht hauptsächlich auf der Uebereinstimmung des Umrisses, der preziösen Haltung, der Eleganz der ganzen Gestalten. Ob hier nur eine durch Zeit und Ort bedingte Aehnlichkeit besteht oder ob der Maler das Werk

des Plastikers gekannt hat, oder umgekehrt, läßt sich kaum entscheiden. E. Simon nimmt an, daß die Oberweseler Malerei durch Miniaturen beeinflußt wurde (Anm. 54). Sie weist besonders auf den Arundelpsalter hin. Vergleiche mit dem Arundelpsalter, dem damit zusammenhängenden Peterborough-Psalter und mit anderen französischen, englischen und deutschen Miniaturen derselben Zeit ergeben m. E., daß zwar eine allgemeine Verwandtschaft besteht, in der Spitzigkeit der Bewegungen und den Proportionen der Körper, (besonders mit den oben genannten englischen Handschriften). Aber darüber hinaus ist keine Uebereinstimmung festzustellen (Anm. 55). Von mittelrheinischer Malerei kommt zum Vergleich mit den Oberweseler Tafeln nur der Altenberger Altar in Betracht, der jedoch später ist und auch neben mancher Aehnlichkeit (in den Köpfen, in der Behandlung des Goldgrundes, in dem doppelten Kontur, der die Figuren umzieht) vollkommen anders gemalt ist. Der Meister des Altenberger Altares will seine Figuren plastisch gestalten und erreicht es auch bis zu einem gewissen Grade. Dem Oberweseler Meister dagegen scheint es gerade auf die Flächigkeit seiner Gestalten anzukommen (Anm. 56). Auch die Farben sind in Altenberg anders, stärker und härter, als auf den Oberweseler Tafeln.

Wenn man sich nach Zentren der Malerei in jener Zeit umschaut, so wäre in der Nähe von Oberwesel vor allem Köln zu nennen, von wo wir ja auch für die Apostel des Schreines einen wichtigen Einstrom feststellen konnten. Auch aus der Kölner Malerschule ist aus so früher Zeit wenig bekannt. Das bedeutendste Werk, das zum Vergleich in Betracht kommt, sind die Chorschrankenmalereien im Dom (um 1320, Anm. 57) die der Tafelmalerei vergleichbar sind, da sie auf Kreidegrund mit Tempera gemalt sind. Man sieht vor quadratisch aufgeteiltem, gemustertem Goldgrund in architektonischer Umrahmung an der nördlichen Seite der Chorschranken, wo der Stuhl des Papstes stand, die Darstellung der Schicksale der Apostel Petrus und Paulus und das Leben des Heiligen Sylvester. An der Südseite, bei dem Stuhl des Kaisers, ist das Leben der Maria dargestellt und die Geschichte der Heiligen drei Könige. Die Malerei ist von den Oberweseler Tafeln gründlich verschieden, die Körper sind plastischer, bewegter. Aber in den Kopftypen ist viel Verwandtes. Man vergleiche z. B. den Christuskopf vom Marientod auf den Chorschranken mit dem Kopf Johannes des Täufers auf dem linken Flügel in Oberwesel. Beide haben die gleiche Schädelform, die gleiche Haar- und Barttracht, die gleichen kleinen Augen mit den schiefliegenden Pupillen und den dünnen Augenbrauen, deren eine in dem Nasenrücken sich fortsetzt. Auch der Ausdruck des Gesichtes, der etwas Dumpfes und zugleich Aufmerkendes hat, ist sehr ähnlich, was nicht nur an der Gleichheit der Gesichter, sondern auch an der Haltung des Kopfes liegt.

Aehnlich ist die architektonische Umrahmung, besonders die untere Arkadenreihe mit Kleeblattbogen und Wimperg (Oberwesel obere Reihe). Weiteren Aufschluß über die Kölner Malerei dieses Zeitraumes gibt ein Triptychon im Wallraff-Richartz-Museum in Köln. Das Bild wurde vor kurzem gereinigt. Dargestellt ist in dem Mittelbild die Kreuzigung. Im linken Flügel oben die Geburt Christi, in der unteren Abteilung die Heiligen drei Könige. Auf dem rechten Flügel oben: die Himmelfahrt Christi, unten das Pfingstfest. Auf der Außenseite der Flügel ist die Verkündigung dargestellt, unter zwei gotischen Bogen. Der Engel der Verkündigung ist mit einem Chorrock mit Kapuze und mit weiten, langen Aermeln bekleidet. Links von der Verkündigung steht Katharina, rechts Barbara. An Farben sind in der Hauptsache Rot, Olivgrün, Gold, helles Rot bis Lila, Braun verwandt, zum Teil auch Grau-Grün und Grau-Weiß.

Zum Vergleich mit den Oberweseler Tafeln kommen besonders die Außenseiten der Flügel in Betracht. Alle vier Gestalten sind sehr schlank und tragen faltige Gewänder. Das längliche Oval des Gesichtes ist von welligem Haar umgeben. Die drei weiblichen Heiligen tragen Kronen. Die Gesichter sind denen der Oberweseler Heiligen sehr ähnlich. Sie haben schmalgeschlitzte Augen, in denen die Iris nur als schwarzer Punkt in einen Augenwinkel gezeichnet ist. Alle Köpfe der beiden Altäre sind in Dreiviertelprofil gegeben. Die zurückliegende Gesichtshälfte ist so weit gezeichnet, daß gerade das zurückliegende Auge noch ganz zu sehen ist. Die Augenbraue dieses Auges setzt sich in der Nasenlinie weiter fort. Die Nase ist gerade und ohne Erhebung, nur bei dem Petrus in Oberwesel ist ein Höcker angedeutet. Uebereinstimmend ist in Köln und Oberwesel die Art der Modellierung des Gesichtes. Die rote Tönung lehnt sich an den Kinnkontur an. Sehr große Aehnlichkeit haben die Hände, die schlank und langfingrig und fast ohne Gelenke gebildet sind.
Die Modellierung des Gewandes ist in Köln stärker, aber mit denselben Mitteln erreicht wie in Oberwesel. Auch in Köln sind die ondulierten Säume mit hellen Linien gezeichnet. Nur wirkt das Ganze in Oberwesel durch das schablonierte Muster viel flächiger.
Die Heiligenscheine bestehen auf beidenAltären aus zwei konzentrischen Kreisen, von denen der äußere stärker ist. In den inneren Kreis ist ein Zackenrundbogen eingefügt.
Noch ein zweites Werk im Wallraff-Richartz-Museum in Köln ist zu vergleichen. Es handelt sich um eine Holztafel, (h o, 33 b o, 783) auf der fünf weibliche Heilige dargestellt sind. (Vermutlich stammt die Tafel von einem Altar.) Der Grund der Tafel ist braun. Die Gestalten sind gold. Die Schatten und Konturen braun.
Diese Gestalten (fünf weibliche Heilige darstellend, die zu den Jungfrauen gehören, die in Köln besonders verehrt werden, da man glaubte, die Gebeine von 11 000 Jungfrauen in Köln gefunden zu haben, die von den Hunnen dort erschlagen sein sollen) haben in ihren schlanken Körpern mit den schmalen, schrägen Schultern, den langen Gliedern, den geneigten Köpfen, den eckig aus der Silhouette herausstoßenden Gliedern große Aehnlichkeit mit den Heiligen auf dem Kölner Triptychon, das oben beschrieben wurde. Sie stehen den Oberweseler Heiligen sehr nahe. Man vergleiche die Neigung der Köpfe, die Bewegungen der Hände, die meistens in der Fläche bleiben um Verkürzungen zu vermeiden. Wenn doch einmal Verkürzungen gegeben sind, werden sie in Köln geschickter und fast perspektivisch richtig angebracht. (Vergleiche die Heilige Barbara in Oberwesel und die erste Heilige von links in Köln.) Man vergleiche vor allem die Gewänder, die die Gestalten eng umwickeln und die Art, wie aus dem Mantel der Unterarm herauskommt. Die Gewänder sind in Köln faltiger und reicher, anscheinend ist das Material der Mäntel als schwerer Stoff charakterisiert. Doch läßt sich das schwer entscheiden denn die Tafel ist restauriert. Dabei haben wohl die Köpfe das Gedunsene bekommen und die weiche Rundlichkeit, die in der Malerei dieser Zeit unmöglich ist. (Die Tafel ist um 1300 entstanden.) Auch die braune Strichelung, die das Gewand plastisch gestaltet, sieht wie eine spätere Zutat aus. Ebenso der dunkelbraune Hintergrund. Er soll früher silbern gewesen sein (Anm. 58).
Noch ein drittes Werk kölnischer Herkunft ist zum Vergleich mit der Oberweseler Altarmalerei geeignet: ein gesticktes Antependium aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts aus dem Kloster Kemp bei Aldekerk. Das Antependium ist 260 cm breit, 85 cm hoch. Es besteht aus grünem Samt und ist mit sieben kielbogigen Arkaden bestickt, unter denen je zwei gestickte Figuren stehen. Die architektonische Umrah-

mung, besonders ein Rundbogenfries über den Kielbogen, erinnert sehr an die Rahmung der Oberweseler Figuren. Auch der krabbenbesetzte Kielbogen, in den ein Dreiblatt eingefügt ist, und darüber die Rundbogengalerie. Anders ist die Füllung der Felder des Antependiums. Hier zwei Figuren, in Oberwesel in jedem Feld eine. Aber die Figuren selbst haben in ihrer Schlankheit viel mit den Oberweselern gemeinsam: die gestreckten Körper, das vielfach geraffte Gewand, die eckige Silhouette. Im Ganzen sind diese Gestalten geschickter und mit größerer Handfertigkeit dargestellt als die Oberweseler, was jedoch nicht auf eine spätere Entstehung zu deuten braucht, sondern damit zusammenhängen mag, daß sie in Köln entstanden, während die Oberweseler zwar in ihrem Stil auf Kölner Arbeiten zurückgehen, aber in der Werkstatt des Oberweseler Meisters entstanden sind.

Nach diesem Vergleich der Oberweseler Altarmalereien mit kölnischen Tafelmalereien der gleichen Zeit ergibt sich, daß die Oberweseler Tafeln nicht ohne Kenntnis der Kölner Malerei entstanden sein können. Durch die enge Beziehung zu Kölnischer Malerei erklärt sich dann auch die allgemeine Verwandtschaft mit englischen Miniaturen, denn die kölnische Malerei wird in diesem Zeitraum von England beeinflußt, besonders die Chorschranken im Dom (Anm. 59). — Wenn auch einzelne Abweichungen von kölnischer Art der Oberweseler Malerei einen eigenen und besonderen Charakter geben und sie der Plastik des Ober weseler Altares sehr nahe rücken, ja, manche stilistische Eigenheiten auf eine Zugehörigkeit zum Werk des Hauptmeisters deuten, so kann man sie doch nicht als Vertreterin eines eigenen mittelrheinischen Stiles ansehen, sondern wird sie in erster Linie als Ausläufer kölnischer Malerei betrachten müssen.

Literatur.

Aldenhofen. Geschichte der Kölner Malerschule. Lübeck 1902.

Back, Friedrich. Mittelrheinische Kunst. Frankfurt a. M. 1910.

Back, Friedrich. Werke der Plastik und Malerei in Oberwesel. (In den Blättern des „Rheinischen Vereins für Denkmalspflege und Heimatschutz. Düsseldorf 1922).

Bock, F. Der Flügelaltar der ehemaligen Zisterzienser-Abtei-Kirche Marienstatt im Westerwald und seine formverwandte Parallele zu Oberwesel.

Bock, F. Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters. Bd. 3.

Börger. Kunstdenkmäler im Maingebiet. Kunstgeschichtliche Monographien Bd. 5. Leipzig 1907.

Dehio. Geschichte der deutschen Kunst.

Dehio. Handbuch der Kunstgeschichte.

Fischel, E. L. Mittelrheinische Plastik.

Kempf. Heimsuchungen des Freiburger Münsters in Kriegsnot, durch Menschenhand und Feuersgefahr. Freib. Münsterblätter 1917.

Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Mainz. Darmstadt 1919. Bd. 2.

Klingelschmitt. Balduin von Trier und die Anfänge der mittelrheinischen Kunst. Kalender Hessenkunst 1911.

Lehfeldt. Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Coblenz. Düsseldorf 1886.

Neeb, F. Der Dom zu Mainz. Darmstadt 1919.

Neeb, F. Bericht über die Vermehrung der Sammlungen des Altertumsmuseums der Stadt Mainz. Mainzer Zeitschrift 1911.

Pinder, Wilhelm. Mittelalterliche Plastik Würzburgs. Würzburg 1911.

Pinder, Wilhelm. Die Plastik des 14. Jahrhunderts.

Reiners, Heribert. Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik. Straßburg 1909.

Lübbeke. Die gotische Kölner Plastik. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 133. Straßburg 1910.

Schnütgen. Frühgotische Holzstatuetten vom Niederrhein. Zeitschrift für christliche Kunst 1907.

Schmitt, Otto. Die gotische Plastik des Freiburger Münsters.

Schmitt, Otto. Die gotische Plastik des Straßburger Münsters.

Schmitt, Otto. Straßburg und die süddeutsche Monumentalplastik im 13. und 14. Jahrhundert. Städel-Jahrbuch 1922.

Schmitt, Otto. Das Heilige Grab im Freiburger Münster. Freiburger Münsterblätter 1919.

Stix. Die Plastik der frühgotischen Periode in Mainz. Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission. Heft 3, 4. 1919.

Witte, Fritz. Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Köln.

Simon, Elis. Die Anfänge des gotischen Schnitzaltares. Halle 1922.

Solms, Ernstotto, Graf. Der Altenberger Altar. Städeljahrbuch V.

Schmitt, Otto. Ein gotischer Kruzifix im Altertumsmuseum der Stadt Mainz. Mainzer Zeitschrift 10. 1911.

Luthmer, F. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Wiesbaden. 1. Bd. Der Rheingau. Frankfurt a. M. 1902.

Hartmann, P. Die gotische Monumentalplastik in Schwaben. München 1910.

Lüthgen, E. Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 200. Straßburg 1917.

Münzenberger. Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre in Deutschland. Frankfurt a. M. 1885—1902.
Kempf. Das Freiburger Münster. 1926.
Gurlitt. Die Baugeschichte der Katharinenkirche in Oppenheim. „Oberrheinische Kunst" 1926. Heft 4.
Vitzthum. Die Pariser Miniaturmalerei. Leipzig 1907.
Vitzthum. Die rheinische Malerei zu Anfang des 14. Jahrhunderts. Leipzig 1907.
Reiners, Heribert. Die Kölner Malerschule. München-Gladbach 1925.
Monographien zur Geschichte der christl. Kunst.
Millar, Eric G. La Miniature anglaise du 10. au 13. siecle. Paris et Bruxelles 1926.
Les Très Belles Miniatures de la Bibliotheque Royale de Belgique. Bruxelles et Paris 1913.

In Anmerkung 1 wurde darauf hingewiesen, daß eine gleichzeitige Arbeit von E. Külz ebenso wie die vorliegende Arbeit die Skulpturen der Liebfrauenkirche in Oberwesel behandelt. Die Arbeit befaßt sich vor allem mit der Ikonographie der Oberweseler Plastik. Ich fasse kurz zusammen, worin die Arbeiten im Wesentlichen voneinander abweichen.

Für die Lettnerwerkstatt in Oberwesel nehmen beide Arbeiten oberrheinischen Einfluß an. Die Arbeit von E. Külz verweist allgemein auf Straßburg auf die Tugenden vom Westportal. — In der vorliegenden Arbeit wurde ein Vergleich mit den Statuen des Heiligen Grabes in Freiburg durchgeführt und als notwendige Voraussetzung für den Oberweseler Lettnerfigurenstil nachgewiesen.

Die Rottweiler Schule wurde als eine Parallelerscheinung zur Oberweseler Kunst und als ein Ableger Straßburger Kunst aufgefaßt. (Beenken glaubt in den Statuen am Kapellenturm in Rottweil späte Werke des Oberweseler Lettnermeisters sehen zu können. Beenken: Bildhauer des 14. Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben. 1927.)

Für die Plastik des Chorgestühls vermutet E. Külz ebenfalls Straßburger Einfluß, während die vorliegende Arbeit die Maria und den Joseph von den Außenfiguren des Heiligen Grabes in Freiburg ableitet. Die Architektur des Lettners wird in der Arbeit von E. Külz direkt auf Frankreich (Amiens) zurückgeführt während die vorliegende Arbeit an Hand der Stiche und Zeichnungen vom ehemaligen Lettner in Straßburg in diesem das Vorbild für den Aufbau des Oberweseler Lettners sieht und eine direkte Beeinflussung von Frankreich anzunehmen nicht für notwendig hält.

Für den Altar weisen beide Arbeiten in Bezug auf seinen architektonischen Aufbau ähnliche Resultate auf. Die schon früher (von Feigel und Back) erkannte Beziehung zu Oppenheim wird an Einzelheiten näher erörtert.

Die obere Figurenreihe wird von E. Külz stilistisch von den Nebenfiguren des Gerlachgrabes in Eberbach, die auch E. Simon in diesem Zusammenhang erwähnt, abgeleitet. In der vorliegenden Arbeit werden die Chorapostel des Kölner Domes zum Vergleich herangezogen und eine Beeinflussung der Oberweseler Apostel durch diese und durch die Marienstätter Apostel angenommen.

Für die Heiligen in der oberen Reihe der Flügel dagegen wird in der vorliegenden Arbeit wiederum Beeinflussung durch oberrheinische Kunst angenommen, während E. Külz auf das Grabmal des Erzbischofs Bruno von Köln in Altenberg bei Köln hinweist.

In der vorliegenden Arbeit wird für die stilistische Ableitung der unteren Figurenreihe des Altares sehr stark auf Freiburg (besonders auf das Tympanon der Vorhalle) verwiesen während die Arbeit von E. Külz einen Einfluß von Freiburg her für diesen Figurenzyklus ablehnt.

Für die Chormadonna in Oberwesel wird von E. Külz die Madonna von der ehemaligen Liebfrauenkirche in Mainz und eine Marienfigur aus St. Maria im Kapitol in Köln, die aus Limburg an der Hardt stammt, zumVergleich herangezogen. Die vorliegende Arbeit sucht die Hauptanregung für die Chormadonna, neben Einflüssen von der Mainzer Liebfrauenmadonna, wiederum in einem Vorbild in Freiburg.

Lebenslauf.

Ich, Charlotte Frowein, wurde als Tochter des Fabrikanten Robert Frowein und seiner Ehefrau Laura geb. Müller, am 17. April 1902 in Remscheid (Rheinland) geboren. Ich besitze die preußische Staatsangehörigkeit und bin evangelischen Bekenntnisses.
Von Ostern 1908 bis Ostern 1912 besuchte ich die Volksschule meines Geburtsortes, von Ostern 1912 bis Ostern 1919 das Städtische Lyzeum, daran anschließend die Frauenschule, ebenfalls in Remscheid. Im Herbst 1920 trat ich in die Obersekunda der Luisenschule (Realgymnasium) in Düsseldorf ein. Ich verließ die Anstalt Ostern 1923 mit dem Zeugnis der Reife.
Von Ostern 1923 bis Ostern 1924 studierte ich an der Universität in Freiburg Nationalökonomie und Kunstgeschichte. Von Ostern 1924 bis Ostern 1925 besuchte ich die Universität in München, wo ich vor allem Kunstgeschichte studierte. Von Ostern 1925 bis Herbst 1927 studierte ich in Marburg Kunstgeschichte, im Nebenfach Archäologie und Nationalökonomie. Im Sommersemester 1926 war ich zu einer Studienreise unter Leitung von Herrn Professor Hamann nach Frankreich beurlaubt.

Meine akademischen Lehrer waren:

in Freiburg: Die Herren Professoren Briefs, Diehl, Jantzen.
in München: Die Herren Professoren Borchert, Hauttmann, Mayer, Muncker, Rose, Strich, Adolf Weber.
in Marburg: Die Herren Professoren Elster, Hamann, Horst, Jacobsthal, Pongs, Troeltsch, Wachsmuth.

Ihnen allen, besonders Herrn Professor Hamann, von dem auch die Anregung zu der vorliegenden Arbeit stammt, bin ich zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

Anmerkungen.

1. Eine Bonner Dissertation (1927) von E. Külz behandelt das gleiche Thema wie die vorliegende Arbeit. Das Manuskript erhielt ich zur Durchsicht, als diese Arbeit bis auf wenige Seiten fertig war. Daher ist im Text dieser Arbeit nicht auf die Ausführungen von E. Külz eingegangen worden. Ich referiere auf Seite 50 kurz über die verschiedenen Ergebnisse der beiden Arbeiten.

2. E. L. Fischel: Mittelrheinische Plastik. München 1923. Monographien zur deutschen Kunstgeschichte.

3. Münzenberger und Beissel: Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Frankfurt/M. 1885—1902.

4. Bock: Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters. Bd. 3.

6. Simon: Die Anfänge des gotischen Schnitzaltares. Diss. Halle 1922.

7. Bock sagt vom Altar: „eine wahre Perle der niederrheinischen Bildnerei und Malerei".
Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters Bd. 3 S. 10.
Back weist auf den Oberrhein und Trier hin. Er lehnt kölnischen oder Würzburger Einfluß ab. Er stellt dem Altar zur Seite das Portal der ehemaligen Liebfrauenkirche in Mainz und das Memoirenportal des Mainzer Domes.
Schmitt weist zum Vergleich mit den Figuren der unteren Zone des Altares auf die Skulpturen der Vorhalle des Freiburger Münsters hin. Für die Statuetten der oberen Zone nimmt er Einfluß von Köln an. Städel-Jahrbuch Bd. 2 S. 142.

8. Am Mainzer Dom setzt um 1300 eine neue Bauperiode ein bis 1319.
Der zweite Bau der Liebfrauenkirche ist 1285—1314, St. Quentin wird ebenfalls um 1300 neu gebaut. Die Hauptbauzeit für den zweiten Bau von St. Stephan fällt ebenfalls in den Anfang des 14. Jahrhunderts. Letzter Indulgenzbrief 1339. Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bd. VI .

9. Diese Art der Aufstellung einer Statue außen am Chor ist äußerst selten.

10. Der Eindruck der Statue ist beeinträchtigt durch ein modernes Kriegerdenkmal, das man unter der Nische angebracht hat. Es ist eine Tafel, die in den links und rechts vorgelegten Pfeilern sich den Pfeilerformen der Madonnennische anpaßt.

11. Die Freiburger Madonna gehört zeitlich und stilistisch zu den Langhausaposteln im Münster, die um 1310 entstanden sind. Vergl. H. Jantzen: Der Meister der Madonna von St. Ulrich. Festschrift für Goldschmidt. Leipzig 1923. S. 52 ff. Vergl. O. Schmitt Städeljahrbuch 2. S. 132.

12. Madonnen in: Trie-Chateau, Urcel, mehrere Madonnen im Clunymuseum, ferner eine Madonna in Mantes im Museum. (Torso.)

13. Zu dieser Gruppe gehören außer der Madonna noch zwei Engel, eine weibliche Heilige und ein spruchbandhaltender Engel. Die beiden Engel sind eine Kopie der Leuchterengel neben der Innenportalmadonna im Münster.

14. Bei der Restauration der Liebfrauenkirche 1848 wurden diese Lettnerteile abgebrochen. Bruchstücke befinden sich noch in der kleinen Kapelle hinter der Kirche.

15. Die Statuen gelten allgemein als Evangelisten. Die Frage, ob Evangelisten und nicht etwa Engel gemeint sind, läßt sich nicht ohne weiteres entscheiden. Für die Annahme, daß wir es hier tatsächlich mit Evangelisten zu tun haben, sprechen die Evangelistensymbole. Gegen diese Annahme spricht die völlige Gleichartigkeit der Gestalten, ihre Jugendlichkeit und die Haltung. Für die Evangelisten gab es festgeprägte Typen, die immer wiederkehren. Außer Johannes werden sie stets bärtig dargestellt. Doch läßt sich die besondere Art der Darstellung dieser Evangelistengestalten aus der Eigenart des Lettnermeisters erklären (siehe Text). Es sind darum hier die Evangelistennamen beibehalten.

16 Der Oberrhein wird als Quelle für den Stil der Evangelisten angegeben von Schmitt a. a. O., Pinder die deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts, Fischel a. a. O. München 1925.

17. Im Münster in Freiburg sind heute noch erhalten: die Grabtumba mit dem Christusleichnam und die Abschlußarkaturen der Grabkapelle mit den fünf Arkadenfiguren. Die fünf Figuren, die früher hinter dem Leichnam standen, sind heute im Münstermuseum untergebracht. Sie würden an ihren alten Plätzen auch nicht mehr stehen können, denn die Kapelle ist 1763 umgebaut und die Front bis fast in die Flucht der Seitenschiffswand zurückgestellt worden. Dadurch müßte auch das Grab zurückversetzt werden, so weit, daß für die Grabfiguren kein Platz mehr blieb. Die Statuen fanden dann draußen am Münster Verwendung, wo man sie erst in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts wieder entdeckte. Ihre Zugehörigkeit zum Heiligen Grab ist wegen ihres Stiles vollkommen gesichert. Außerdem wird sie bestätigt durch eine erhaltene Rechnung über die Instandsetzung des Heiligen Grabes vom Jahre 1612. Aus dieser Rechnung geht auch hervor, daß im Jahre 1612 alle Figuren noch an Ort und Stelle vorhanden waren.
Vergl. Kempf: Heimsuchungen des Freiburger Münsters in Kriegsnot, durch Menschenhand und Feuersgefahr.
Freiburger Münsterblätter 1917.
Vergl. Schmitt: Das Freiburger Heilige Grab. Freiburger Münsterblätter 1917.

18. Besonders bezeichnend für diesen weichen Stil ist das Grabmal des Bischofs Berthold von Bucheck.

18a. R. Hamann-Kaestner: Die Elisabethkirche in Marburg. 2. Teil. Hamann: Die Plastik der Elisabethkirche.

19. Die Katharinenkapelle wurde vermutlich 1331 begonnen und 1349 geweiht.

20. Grandidier: Essais historiques et topographiques sur l'église cathédrale de Strasbourg. 1782.

22. Vergl. Schmitt in der Oberrheinischen Kunst. 2. Jahrgang. Heft 1/2. Freiburg 1924. Vergl. Hirth: Blätter für württembergische Kirchengeschichte. (Frankfurt a. M. 1924) N. F. 28 S. 1200 ff.

23. In der oben (Anmerkg. 17) erwähnten Rechnung für die Instandsetzung des Heiligen Grabes in Freiburg werden die knieenden Engel erwähnt. Das Bahrtuch des Leichnams ist an den Füßen etwas emporgerafft, so daß es spitze Zipfel bildet. Heinrich Schreiber, der die Engel selbst noch gesehen zu haben scheint, sagt darüber: „Kleine Engelgestalten sind bestimmt, das Leichentuch gegen die Wandseite emporzu heben."
Zitiert bei Schmitt: Anmerkg. 24.

24. Schmitt: Das Heilige Grab im Freiburger Münster. Freiburger Münsterblätter 1919.

25. Vergl. Hirth: Blätter für württembergische Kirchengeschichte. (Frankfurt 1924) N. F. 28 1924 S. 120 ff.
Hirth hält das Freiburger Heilige Grab gegenüber den Statuen der Straßburger Katharinenkapelle für früher. Otto Schmitt schließt sich dieser Ansicht an. Vergl. O. Schmitt in der Oberrheinischen Kunst Heft 1/2 2. Jahrgang. Freiburg 1924.
Nur die bis dahin allgemein herrschende Meinung der Priorität der Katharinenkapellen-Statuen veranlaßte eine so späte Datierung (1340) des Freiburger Heiligen Grabes.

25a. Der Straßburger Lettner war bis zum zweiten Pfeiler des Langhauses vorgeschoben. Das ist eine Ausnahme. Im allgemeinen schieben sich die Lettner nicht so weit ins Langhaus vor, wohl um den Raum nicht noch mehr zu zerreißen und in seiner Wirkung zu zerstören als es ohnehin schon geschieht. Dehio weist darauf hin, daß in Straßburg das weite Vorrücken des Lettners in den Kirchenraum durch die engen Verhältnisse des romanischen Chores erklärbar ist. (Dehio Bezold: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes.)

26. O. Schmitt in der Oberrheinischen Kunst. 2. Jahrgang, Heft 1/2. Freiburg 1924.

27. Schmitt a. a. O. Anmerkg. 26.
Christ a. a. O. Anmerkg. 25.
Feigel: Eine Marienfigur aus dem Rheingau. Mainzer Zeitschrift 1912.

28. Violett-le-duc: Dictionnaire de l'architekture. Bd. 3/4 p. 468.

29. Heribert Reiners: Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik. Straßburg 1909.

30. Es kann auch Christus gemeint sein. Doch ist das Attribut, der Spaten, (Christus als Gärtner) nicht mit Sicherheit das Ursprüngliche.

31. E. L. Fischel: Mittelrheinische Plastik.
Back: Mittelrheinische Kunst. Frankfurt 1910.

32. Die Stellung der Figuren zwischen Wimpergen ist wohl vom Grabmal des Konrad von Lichtenberg in Straßburg beeinflußt. Der ganze Aufbau ist dem des Freiburger Heiligen Grabes sehr ähnlich. Nur ist das Freiburger durch die gleiche Höhe der Spitzbogen und durch die Anordnung der Postamentfiguren, die mit den Kreuzblumen der Wimperge in gleicher Höhe abschließen, sehr viel langweiliger. Von der wirkungsvollen Architektur der Wimperge und Fialen ist in Freiburg nur ein flaches Ornament geblieben.

33. Hamann: Die Plastik der Elisabethkirche in Marburg, weist nach, daß der Stil dieser Engel sich an Sarkophagenfiguren des Grabes von Landgraf Otto und seinem Bruder Johann in der Elisabethkirche in Marburg findet.

34. Die Urkunde lautet: Anno domini MCCC tricesimo primo in die assumptiones gloriose Virginis Marie istud summum altare fut consecratum in honore gloriosissime Virginis Marie et Anne matris ipsius cum eodem summo choro. (nach Franz Bock: Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters. 1. Serie.

35. Der Altar wurde 1848 sorgfältig restauriert. Zum größten Teil ist die Alte Fassung erhalten

36. Masse: br. 6,5 h. 2,5.

37. Hinweis bei Back a. a. O.
Lübbeke: Die gotische Kölner Plastik. Straßburg 1910. Betont das typisch Straßburger Masswerk. S. 16.

38. Hildebrand Gurlitt (Die Baugeschichte der Katharinenkirche in Oppenheim. Oberrheinische Kunst. Jahrgang 1 1925/26 S. 197.) weist nach,, daß das Masswerk der Oppenheimer Katharinenkirche eine eigene Umbildung Straßbuger Elemente ist, daß es nicht von Köln kommt, sondern umgekehrt, die Westfassade des Kölner Domes auf die Südfassade der Katharinenkirche zurückgeht.

39. Der Altar hat lange an einer feuchten Wand des Kloster gestanden, so daß die Gemälde auf den Flügeln ganz zerstört sind. Der Altar wurde 1830 und 1910 restauriert.

40. Der Unterschied zwischen beiden Altären wurde zuerst von E. Simon hervorgehoben und als Stütze zur Datierung verwandt.

40a. Vergl. Gurlitt a. a. o.

41. Siehe Anmerkg. 34.

42. Vergl. Simon: Die Anfänge des gotischen Schnitzaltares. Halle 1922.

43. In der Vorhalle des Freiburger Münsters sind an den Gewänden Figuren über spitzbogigen Arkaden unter Baldachinen angebracht. Durch die große Aufstellung zwischen Wimpergen und Fialen kommen diese Gewände in der Wirkung der eines figurengefüllten Altares schon sehr nahe denn die umgebende Arkatur mit betonten Horizontalen drängt die Figuren in eine Fläche.

44. Es gibt Gipsabgüsse von den Statuetten der unteren Reihe des Altares im Kunstgewerbemuseum in Düsseldorf, teils werden sie auch dunkel getönt als Heiligenbilder verkauft. Diese Gipsabgüsse zeigen z. T. noch die Attribute.

45. Vergl. Koechlin: Les Ivoires Gothiques francais Paris 1924.

46. Thiers: Dissertations ecclés. sur les jubés des églises. Paris 1688.

47. Die Statuetten wurden in Filzen, Boppard, gegenüber, in einer Kelterei, früher Kapelle, gefunden. An derselben Stelle fand sich auch eine Kreuzblume, so daß anzunehmen ist, daß die Statuetten aus einem Schrein stammen. Die Statuetten zeigen noch Spuren einer ursprünglichen Bemalung.

48. Schnütgen: Frühgotische Holzstatuetten vom Mittelrhein. Zeitschrift für christliche Kunst. 1907.

49. Lüthgen: Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 200. Straßburg 1917.

50. Heilige Gräber gibt es noch eine ganze Reihe im Elsaß, alle sind nach Straßburg und Freiburg entstanden.

51. Das Grabmal der Heiligen Adelheid in St. Goar ist ebenfalls abhängig vom Otto-Grab in der Elisabethkirche in Marburg.

52. Diese Art der Musterung findet sich in Miniaturen. Vergl. Henry Martin: La Miniature francaise. Abb. S. 61/62.

53. Lüthgen: Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance, a. a. O. Solms: Der Altenberger Altar. Städtejahrbuch V.

54. E. Simon. a. a. O.

55. Vergl. Reproductions from Illuminated Manuscripts. London 1910. British Museum.

56. Vergl. auch Solms: Der Altenberger Altar. Städtejahrbuch 5.

57. Aldenhoven, a. a. O., S. 23 datiert die Malereien der Chorschranken zwischen 1322 und 1330.
Reiners: Die Kölner Malerschule 1925: „Die Malereien der Chorschranken, die angeblich um 1350, vielleicht aber schon früher entstanden".
Dehio: Handbuch 5, „Entstehungszeit des Chorgestühls am wahrscheinlichsten einheitlich mit der Malerei der Schranken.
Lüthgen: Köln als Kunststadt. Bonn 1924. „um 1322".

59. Vergl. Vitzthum: Die rheinische Malerei zu Anfang des 14. Jahrhunderts. Leipzig 1907.

60. Beenken: Bildhauer des 14. Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben. Leipzig 1927.

Alle hier behandelten Werke sind entweder in der angegebenen Literatur veröffentlicht oder im Bildarchiv des kunsthistorischen Seminars der Universität Marburg vorhanden. Von den wenigen erwähnten Museumsstücken befinden sich Photographien in den betreffenden Museen.